

LAS FLORES EN EL IMAGINARIO POÉTICO DE MAROSA DI GIORGIO

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER

kvazsch@gmail.com

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Resumen: Este artículo propone un recorrido por algunos de los significados que las flores adquieren en la obra poética reunida en *Los papeles salvajes* (1971), de la escritora uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004). El acento crítico recae en cinco aspectos fundamentales: la identificación del yo poético con su entorno floral; la relación de las flores con las tres generaciones de mujeres de la familia; la referencia a la muerte, la espiritualidad y el erotismo a través de las flores; y el lugar que ocupa el jardín dentro de este imaginario poético tan singular y exótico. A través de una mirada infantil, la escritura marosiana se intensifica a través de esta simbología constante que se agranda y se enriquece si se aborda en su conjunto.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, Flores, Exotismo, Jardín, Espiritualidad.

Abstract: This article proposes an itinerary of some of the meanings that flowers acquire in the poetic work gathered in *Los papeles salvajes* (1971) by the Uruguayan writer Marosa di Giorgio (1932-2004). The critical importance falls on five fundamental aspects: the identification of the poetic self with its floral environment; the relationship of the flowers with the three generations of women in the family; the reference to death, spirituality and eroticism through flowers; and the place that the garden occupies within this singular and exotic poetic imagination. Through the innocent gaze, Marosa's writing is intensified through this constant symbolism that is enlarged and enriched if it is approached as a whole.

Keywords: Marosa di Giorgio, Flowers, Exoticism, Garden, Spirituality.

1. Notas a la poética marosiana

Solo la escritora uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) ha convertido las flores en la impronta de toda su obra poética, las cuales adquieren por medio de su repetición distintos significados. De este modo, el universo poético primitivo marosiano, que «crea sus propios códigos», en palabras de Canseco (2018: 573), consigue aunar la infancia, la figura materna, presencias divinas, sombras y fantasmas en un mismo espacio: el jardín. La propia autora señala en una de sus entrevistas que «lo natural es lo sobrenatural» (Di Giorgio, 2010: 52), lo cual ofrece ya una pista al lector de que toda su obra poética va a estar basada en la exuberancia de los elementos naturales y cotidianos que forman parte de su entorno más cercano, y que se convierten en una sola unidad. Señala Murcia Martínez (2016: 269) que «el objeto siempre genera un entorno hostil que rompe con la normalidad» y que, en la creación de fascinación del narrador, ejerce un poder «que recuerda a la magia de los cuentos tradicionales». El objeto y fetiche marosiano será, precisamente, este mundo vegetal que se empapará de onirismo y, también, de un imaginario mágico y místico que puede rastrearse también en diversas leyendas que versan sobre genios silvestres que custodian y defienden la naturaleza, como La Pora en Argentina¹.

Lo terrenal y lo inmaterial comparten en los *papeles* de Marosa el mismo espacio que asociaremos, en este trabajo, al jardín como lugar de encuentro y reunión. Guillermo Sucre (2016: 359) expresó que «hay poetas cuya obra entera es el desarrollo de un tema central; aún más, todos sus libros son uno solo; todos sus poemas, un único gran poema, que nunca concluye». Definitivamente, Di Giorgio y su saga poética *Los papeles salvajes* pueden introducirse dentro de esta definición por el hilo conductor que cohesiona cada uno de sus textos. Al respecto, Olivera Williams (2005: 404) confirma que, efectivamente, «*Los papeles salvajes* constituyen un único libro, una obra indivisible y orgánica que se reitera incansablemente y con nuevos bríos, en un despliegue erótico de múltiples capítulos». Uno de estos múltiples hilos conductores, uno de los más importantes, es, precisamente, la presencia de las flores.

¹ La Pora es un espíritu originario de la provincia de Corrientes que, a las personas enfermas «que se envuelven en sábanas blancas» (Pedrosa Bartolomé, 2010: 323), les muestra las flores que necesitan para su remedio. Otras mitologías sobre genios de la naturaleza, como *Coquena*, también aleccionan sobre la importancia de respetar el entorno.

Señala Larre Borges (2017: 227) que «de flores ha hecho Di Giorgio un complejo lenguaje alternativo y a medias cifrado, todavía no estudiado a cabalidad». Por tal motivo, se hace necesario un estudio que reúna toda esta simbología floral que aparece constantemente en toda la obra poética y narrativa de Marosa di Giorgio para lograr comprender la esencia de su creación. Para tal fin, se ha optado por elegir la edición definitiva de la obra poética reunida de la autora uruguaya, *Los papeles salvajes* (2008). Si los textos que componen los quince libros que se reúnen en la última edición de este volumen se encadenaran, «fácilmente» se podría referir a ella como una «novela poemática» o lírica, pues en ningún momento se pierde la unión simbólica que se establece entre las flores y la voz poética. Así lo hizo constar ya Roberto Echavarren (1992: 1103) al destacar «la cohesión de su trabajo, la continuidad del tono, de los procedimientos y del material anecdótico».

De hecho, es necesario abordar la obra poética marosiana en su totalidad, como se pretende en este artículo, para poder comprender a qué remite la referencia constante a las flores, y cómo evoluciona esta alusión en el texto. Precisamente, a este respecto, la propia autora uruguaya ha considerado su obra como una «gran novela» debido a las repeticiones que permiten una línea argumental que hilvana sus textos (Di Giorgio: 2010). Cada uno de ellos se completa con el siguiente, e incluso, con el poema que ni siquiera aparece dentro del mismo libro, sino en otros posteriores, mediante la diseminación de personajes, lugares, acciones cotidianas y, sobre todo, mediante un jardín propio. Todos ellos establecen ciertos patrones que nos disponemos a analizar en este estudio.

Ya en el título de varios de los libros que componen esta edición de la obra poética reunida de Marosa di Giorgio se puede comprobar que se hace alusión a distintos tipos de flores o espacios relativos a las mismas: «violetas», «magnolia», «clavel», «diamela», «huerto», «jardín», entre otros. Por este motivo, el objetivo principal de este trabajo es establecer cuál es la función que cumplen las flores en los textos de la escritora uruguaya, teniendo en cuenta que se parte de la hipótesis de que las distintas especies vegetales son protagonistas de todo lo que acontece y que son descritas por el yo poético con detalle y preciosismo. En un segundo lugar, la alusión tan recurrente al mundo floral permitirá catalogar cada una de estas flores según su simbología, es decir, como una metáfora que según Carlos Bousoño (1978: 12) «es y significa» simultáneamente. Por último, se pretende analizar el espacio en el que se produce el contacto entre lo humano y lo floral, lo imaginado y lo real, lo tangible y lo inmaterial, que constituye, finalmente, una transformación también formal del texto, como se puede comprobar en las diversas *performances* que la autora ofreció, como es el caso del recital

de poesía *Diadema*, que fue grabado en 1994 y que puede verse en el largometraje realizado por Juan Pablo Pedemonte, *Marosa Di Giorgio. El ruedo en flor* (2018). De este modo, el jardín será analizado en este tercer objetivo del estudio como una topografía fundamental e insustituible para el desarrollo de uno de los mundos poéticos más singulares. Una vez abordadas cada una de estas calas será posible entender este universo que se rige por leyes extrañas que convierten lo extraordinario en ordinario.

Para revelar aquello que se muestra extraordinario, la aparición —poética, retórica, imaginaria— de un umbral en el que todo confluye y se contamina, no se podrá prescindir de la cuarta y última edición, hasta el momento, de la obra poética reunida de Marosa di Giorgio, ya citada, *Los papeles salvajes* (2008), editada por Adriana Hidalgo Editora, en la cual se concentra toda su producción poética en un solo tomo.

Marosa se resiste a la idea romántica del hombre fascinado por la inmensidad de la naturaleza que lo rodea y de la que se siente expulsado, y se inclina más por los postulados del Modernismo hispanoamericano, ya que mostraba una naturaleza que podía ser «intervenida, modificada por el hombre y por ello, deja de ser ese espacio puro, inaccesible e indomable que postulaba el Romanticismo» (Escalante, 2016: 10). Precisamente, el jardín es una de las figuras que mejor ilustra esta idea, artificial y natural al mismo tiempo, que es obra de la naturaleza, pero también del cuidado del jardinero, cuya figura se corresponde con las distintas mujeres que integran la poética marosiana.

Claudio Guillén (2016) reflexionaba sobre lo que supone la mirada del ser humano a espacios abiertos, que es la que los convierte en paisaje. La manera en que tiene de hacerlo es diversa. En muchos casos, entre ellos la que aquí nos ocupa, la descripción del paisaje perdido se mezcla con las imágenes embellecidas de la infancia, de forma tal que esos espacios se revelan como «ensoñaciones subjetivas» (Oliva Cruz, 2010: 296). Uno de los términos más precisos para definir esta perspectiva es el acuñado por el escritor británico-americano de origen indio Salman Rushdie (1981: 10) para describir esta subjetivación del pasado en la tierra natal: «hogares patrios imaginarios». Si bien Rushdie hace referencia a la sensación de pérdida de exiliados, emigrantes y expatriados, la voz poética de Di Giorgio no deja de ser una voz expulsada de ese remanso de la infancia que intenta evocar y recuperar continuamente a través de las flores que encuentra y que le traen recuerdos, sensaciones, incluso la aparición de ciertos familiares. De este modo, la memoria no permite ver aquello que se ha perdido, sino, y como añade el escritor indio, lo que hace será «crear ficciones» (Rushdie, 1981: 10). Si la naturaleza que

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

Di Giorgio poetiza se encuentra tan embellecida es, precisamente, porque el espacio perdido suele subjetivarse hasta tal punto, como se señala desde la ecocrítica, que se reescribe «como un “paraíso recuperado”» (Oliva Cruz, 2010: 310). Aparece en sus textos, por ello, un *locus literario* en el que se recrean y exorcizan fantasmas, miedos, deseos y sensibilidades que se habían mantenido ocultos. La transformación personal que se produce revela una auténtica identidad poliédrica que encuentra su hábitat natural en el jardín, su reposada Arcadia.

La poética marosiana, que puede ser inscrita dentro del *kitsch*, tiene la particularidad, según José Quintero, de ser una «falsificación de lo exótico, de lo sagrado, de lo noble, de la belleza, incluso de la sapiencia» (cit. por Achugar, 2005: 108), e instaura la perversión que acompaña a la farsa. En la misma línea, Celeste Olalquiaga (1998) ha definido el *kitsch* como «el más importante reciclador» de productos del arte clásico, del modernista y del popular; y Hermann Broch (1974: 382) formula la mezcla de «sangre y sacarina» para caracterizarlo. En los textos de Marosa se puede comprobar esta fórmula por la combinación de recuerdos infantiles que se mezclan con el misticismo de apariciones de vírgenes y otras criaturas en un escenario floral.

En la misma línea de reflexión, podría identificarse a la autora uruguaya en la estética *camp*, ya que yuxtapone elementos de la cultura popular de tal manera que logra que «se identifique o se distancie de imágenes de la cultura hegemónica», es decir, que se otorgue «valor a un objeto [...] de la cultura de masas despreciado por la cultura hegemónica» (Achugar, 2005: 109). Probablemente, la autora haya continuado una vertiente de esta estética sin tener conciencia de que lo estaba haciendo. Sin embargo, sí es fácilmente reconocible en su escritura una tendencia al artificio y a la exageración, dos características esenciales del *camp*, según Susan Sontag (1984: 303), que permiten ver el mundo como un fenómeno estético². No obstante, y como ya estableció Benítez Pezzolano (2012a: 9) refiriéndose a la incapacidad de encorsetar a Di Giorgio en una generación literaria, «la singularidad de su creación no se parece a nada». Todo esto sumado a la característica que se le ha asignado al arte de la creadora uruguaya como un *work in progress* que, lejos de estar inacabado, se acumula sin poder ceñirla a la lírica o a la narrativa. Cada uno de estos textos comienza con la descripción de un

² A pesar de que Susan Sontag (1984: 305-306) establece que el arte *camp* suele ser decorativo, porque «subraya la textura, la superficie sensual y el estilo», como Marosa lo hace mediante sus flores, la ensayista estadounidense rechaza que en la naturaleza pueda haber algo de *camp*. De modo que la escritura de Di Giorgio introduce una novedad incluso en una de las sensibilidades más transgresoras.

motivo y deriva, abruptamente, en otro, sin orientarse a ninguna finalidad, sino afirmándose en el carácter de una escritura sin fin. De este modo, se asiste a la metamorfosis de un cuerpo, incluso de un mismo espacio, mediante la exageración y la deformación. Ambos recursos o «fuerzas de intensificación», como señala Garbatzky (2008: 2), se hacen visibles por sus efectos sobre el material, esto es: a través de los detalles de colores, perfumes, sabores y texturas que, a su vez, vuelven comestibles los materiales con los que se crean los distintos cuerpos. En el siguiente fragmento de uno de los textos que pertenecen a su libro *Druida* (1959) puede comprobarse lo anteriormente dicho: «Ornó el tulipán y lo asó, y al instante poseía algo así como un largo pastel de color rosa» (Di Giorgio, 2008: 67).

Marosa empieza a escribir en la década del cincuenta, cuando el realismo y la humanización de la poesía social impregnaban el semanario *Marcha* de Montevideo. Por lo tanto, su escritura, que aúna elementos modernistas, surrealistas y barrocos, actúa con una doble intención subversiva por su cercanía a los postulados «de los estudios culturales, de género o al multiculturalismo» (Bruña Bragado, 2010: 223). Ya desde la forma del texto, logra la indefinición entre el poema en prosa, la prosa poética, la viñeta y el microrrelato, sumado a guiños teatrales y ensayísticos que se introducen cada tanto, produciéndose así un énfasis de la hibridez mediante la brevedad. El efecto es claro tanto por lo sugerente que resulta el lenguaje que emplea como por lo hermético de la poética que, más que contar, muestra de forma muy visual un elemento del exterior, perteneciente al jardín en la mayoría de los casos, con un estado interior del yo poético. Esta plasticidad en sus descripciones, muy modernista, y en una línea muy similar a la de Mallarmé, genera una perplejidad en el lector por la manera en que este escenario se relaciona con otra imagen totalmente diferente. Estas correspondencias son las que logran, como ocurría también en la vanguardia, la evocación de todo un mundo personal y poético que estriba entre la prohibición y la transgresión a través de una experiencia de la escritura alejada de la racionalidad.

El jardín iguala la condición divina de los seres que forman parte de él, de modo que flores, animales y dioses coexisten y se relacionan en el mismo lugar. Esto despliega un campo ilimitado de posibilidades en el que prima el erotismo, lo sagrado y lo ritual. Las divinidades familiares de la poética marosiana fundan el sentido de la transgresión porque «dictan la ley sin mover los labios» (Canseco, 2018: 578), y se identifican con las mujeres que rodean al yo poético.

La repetición, que «singulariza el decir marosiano» y «se transforma en una marca de estilo particular e irrepetible» (Guardalá, 2016: 28), ha costado la desconfianza de numerosos

críticos que han encontrado en este procedimiento «cierta inconsistencia poética» (Guardalá, 2013: 5). Sin embargo, una sentencia semejante implica desconocer que la escritura marosiana se «re-produce cada vez que se enuncia» (Guardalá, 2015), es decir, que nunca se dice dos veces lo mismo, por más que se emplee siempre la misma simbología floral. La repetición, por tanto, no implica identidad sino una re-simbolización de esos fetiches florales, que ya se señaló al principio del trabajo. En 1968, Gilles Deleuze advirtió en su obra *Diferencia y repetición* (2002) que la repetición se distancia de la representatividad y, por lo tanto, de la identidad, de modo que este recurso lo que hace es multiplicar y diferenciar. El acto de volver sobre algo jamás se dice o se reitera de manera idéntica al original, sino, como explica el filósofo francés (2002: 21), se eleva ese modelo preliminar a la enésima potencia, ya que «no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma». Estas reiteraciones logran, por lo tanto, el entramado de una obra «espiralada e infinita» (Guardalá, 2016: 25), por los enlaces e intertextualidades que se crean entre cada uno de los poemas.

De este modo, estos *papeles* que respetan la idea de hoja suelta y que son salvajes, en el sentido de «desprolijos», como señala Garbatzky (2008: 1), relatan episodios que abren la puerta a un mundo de la naturaleza en la que seres humanos, animales, flores y frutas se vinculan entre sí. A su vez, estos textos remiten a notas que la autora toma de los objetos que contempla con precisión milimétrica y, lo que es más importante, desde la mirada de una niña. Esto le permite al yo poético «desconocer lo que ya conoce» (Genovese, 2011), como es el tiempo cronológico, que deja de transcurrir de manera lógica en sus textos. La repetición, por tanto, potencia la obra de la autora salteña y la convierte en un principio constructivo de su escritura, no simplificándola, sino, muy por el contrario, «pone en crisis el mundo referencial» (Benítez Pezzolano, 2012: 10). De este modo, este estudio se enfoca en el análisis de estas repeticiones en cuanto a un llamamiento constante a las flores.

2. Las flores en Los papeles salvajes

2.1. La rosa y el alter ego

La rosa, posiblemente, es la flor simbólica más cantada en toda la historia de la literatura occidental, la cual ha sido entendida como «signo del amor siempre vivo, que supera las fronteras entre la vida y la muerte» (Navascués, 2002: 119).

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

La rosa abarca todo el espacio de la casa, del recuerdo y de la infancia, sobre todo por su color, que implica también una división y un simbolismo más preciso. Esta será la cualidad, por encima de la textura o de la forma, que más identifique a la flor: «Las plantas de ese jardín, conservaban, en la sombra, sus colores» (Di Giorgio, 2008: 252); o «El rosado, de noche, parece amarillo; el amarillo parece rosado. [...] y hay claveles, en todas partes, rojos, negros, rosados, amarillos» (2008: 319). Precisamente, el color rosado de las flores, al igual que la rosa en sí, que es «la flor suprema», será el más poetizado, pues, como se dice en uno de los textos en relación con la «flor de cangrejo», «es del mismo color de Dios, de un rosado delirante. Como si tuviera fiebre, amor» (2008: 255). Por lo tanto, si algo es hermoso, se describirá con el color rosado, pues alude a lo más puro y lo más elevado en la cosmogonía marosiana: Dios.

Las rosas blancas, que se relacionan con los mártires y los héroes, también se corresponden con la madre en un afán de vincularle un rasgo de pureza y de elevación a través del color:

Las cosas todas de la casa, las rosas de la casa, una a una, las granates y dulces como pasteles, las blancas que parecen de mármol, y son de los mártires y los héroes, las amarillas que arden como miel, y las rosas rosadas, extremas, de los amores increíbles, de los homosexuales. Las cosas de la infancia, las rosas de la casa, una a una, y levanto otra vez, en el armario, la rosa blanca de mamá (Di Giorgio, 2008: 152).

La imagen a la que Marosa más recurre es a la de la identificación de esta flor, como si de un *alter ego* o de un retrato de la voz poética se tratase, con una voz que mantiene el nombre de la autora en una experiencia autoficcional. De esta manera, el yo poético se identifica con las rosas hasta tal punto que ella misma se llega a describir como tal, por lo que se produce un movimiento en los dos sentidos: la flor que asume características humanas; y la voz poética, bajo el nombre de Marosa, que se metamorfosea en aquello que describe a lo largo de su relato. Incluso la voz poética transforma su nombre hasta que se presenta a sí misma como Rosa: «Y, también, olvidé mi nombre (Rosa)» (Di Giorgio, 2008: 272). Este procedimiento encaja también con su faceta de *performer*, la cual, según Patrice Pavis (2016: 238) «ya sea actuando un papel o siendo ellos mismos como *performers*, ejecuta acciones simbólicas, actos reales o rituales» o, como señala Irina Garbatzky (2017: 194) «no se corresponde con el actor que representa el personaje de una ficción, sino aquel que se presenta a sí mismo y habla en el escenario en nombre propio». En el siguiente párrafo, ese yo poético se declara, con humildad, parte de lo que contempla: «Y yo la vi, no la rosa encarnada que estás imaginando,

ni rosa, ni amarilla, ni una efectista rosa negra. Solo un pimpollo plano y claro, de pocos pétalos. [...] Pero, Rosa es el nombre secreto de mi raza» (Di Giorgio, 2008: 179).

De este modo, y como ocurre con la joven María de la novela homónima de Jorge Isaacs (1867), la voz poética participa de la función antropomórfica del paisaje hasta tal extremo que se convierte ella misma «en una proyección metafórica de la naturaleza» (Masson de Gómez, 1973: 119). La niña Marosa, que aparece siempre orlada del encanto de alguna flor, generalmente la rosa, consigue tal simbiosis con su entorno que se convierte en aquello a lo que Marosa di Giorgio siempre aspiró: un personaje de la categoría de mujer-flor que desempeña una función estructural.

2.2. Una genealogía floral: Madre y Abuela

Hay una tríada que se establece constantemente en la obra de Marosa, considerada una autobiografía poética, y que queda explícita en uno de sus últimos libros, *Diamelas a Clementina Médici* (2000), cuando señala: «Espío si llega mi madre-rosa-abuela» (Di Giorgio, 2008: 628). El culmen de su obra implica la unión entre estos tres personajes, incluida la voz poética, que permite hablar de una sola entidad a través del símbolo de la rosa, pues como veremos, son la madre, la abuela y el yo poético las únicas identidades que se asocian con esta flor. Si bien aparecen también otras figuras femeninas como las tías o las amigas, solo estas tres generaciones distintas de mujeres establecen un vínculo y un marco temporal que le permite al yo poético asociar sus recuerdos: «Ellas —tres— estaban junto a la mesa, rememorando el pasado y el porvenir, con ojos de paloma, de joven águila» (2008: 204).

La madre, considerada por Echavarren como un no-personaje, es cómplice de cada una de las fechorías del yo, pues también es capaz de ver, como la voz poética, las apariciones de vírgenes y ángeles, y las exuberancias vegetales. Estos no-personajes, que son más bien «acontecimientos que toman la figura transitoria de caracteres» (Echavarren, 2005: 15), asumen tal definición por el carácter encabalgado de las imágenes que Marosa superpone y que además parten de un recuerdo. Esto impide que se pueda remitir a un solo objeto en particular y dar a cada uno de ellos una entidad acabada. Por tal motivo, se tiende a concebir la obra marosiana como un proceso siempre en curso y sin terminar. La madre, por tanto, asume un papel

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

especial dentro de la cosmogonía de este jardín, porque es la primera que se relaciona con las flores; como si la propia madre fuera el origen y la causa de su nacimiento³.

A su vez, la madre también parece surgir de las flores: «Mamá viene remando en el mar de gladiolos» (Di Giorgio, 2008: 148). Es también en el jardín y entre los arbustos de flores por donde hará sus apariciones, al igual que la Virgen. Para la comprensión de todos los significados, es fundamental el libro que Marosa le dedica a la madre, *Diamelas a Clementina Médici* (2000), pues es el culmen de la unión entre las flores y la madre, a la cual se alude como Clementina y ya no como «mamá»:

Hojas verdes, duras, y una flor de nieve que es al mismo tiempo de color de rosa, y como siempre lleva tu marca: Clementina. Medici. Porque la hiciste tú, tú la hiciste. Eres tú quien hace las flores! Con tu cuchillo de cocina, plateado y fino. Tu tijera negra. Laboras en lo hondo de la tierra. Y en la luz haces aparecer los lirios (2008: 585).

La madre es la hacedora del jardín, el demiurgo: «Tu jardín todo bordado a mano» (2008: 592). Por lo tanto, no es de extrañar que también se asocie a la madre con la Virgen, con Dios incluso, o con la primavera: «Ni es necesario, Clemen, que estén las flores. Solo con evocarte, ellas aparecen, reina de las bellas, tú con tu cuchillito de jardín, plateado y fino, corres el telón de las primaveras y lo colmas de todos los frutos y las flores» (2008: 602). Es la madre la que hace las flores y el jardín. Por ello, este último es refugio de la niña Marosa que huye siempre hasta este lugar creado e inventado por la misma hacedora: «Mi madre está haciendo gladiolos, con organdí amarillo, organdí rosa, organdí nevado. ¡Ella hace los gladiolos! Y los saca al jardín; los pone en las varas; enseguida, prenden y se perfuman» (2008: 570). El personaje materno, por tanto, «es importante en la construcción del lugar de la enunciación infantil del yo lírico», que se reconoce, como hemos visto, bajo el mismo nombre de la escritora, «en una complejidad de estatutos ficcionales transgredidos» (Veljacic, 2017: 258). Por ello, en el plano biográfico, la muerte de la madre de Marosa genera un duelo en la autora que provoca la escritura del libro mencionado en el año 2000 y que inicia la última etapa de *Los papeles salvajes* resignificando la obra y «transformándola en un espacio memorial que prepara la inscripción del yo lírico como forma de despedida» (Veljacic, 2017: 258). Así es como

³ Biográficamente queda atestiguado, en una carta que Marosa di Giorgio le escribió al dramaturgo Ariel Mastandrea tras el fallecimiento de su madre, como se muestra en el documental *Marosa di Giorgio. El ruedo en flor* (2018), que la madre es origen no solo de la naturaleza floral, sino de todos sus escritos: «Yo nunca pude ni quise salir del ruedo en flor de mamá; de ella deriva en gran parte, todo lo que traté de escribir» (Pedemonte, 2018: 55:46).

la rosa se asocia a la madre, más como cómplice de este entorno que como un vínculo entre ella, el yo poético y la flor.

Por otro lado, la abuela entabla con el yo poético, esa niña o adulta que habla desde el recuerdo, una relación mucho más estrecha, como si fueran la misma persona. Esto puede comprobarse en el siguiente fragmento, en el cual la identificación se produce de forma explícita: «Anoche me pareció que yo era mi abuela, la antigua rosa, la Rosa antigua, que pasaba, ciega, los escalones de la casa, y los del Más Allá» (2008: 199). Si la rosa responde a la flor más importante, la abuela se coloca en este mismo plano como una de las mujeres que, por el mero hecho de ser comparada con esta flor, ya se eleva en un pedestal. De este modo, abuela y nieta se llaman de la misma manera, Rosa, lo cual establece un vínculo floral entre ambas, la misma flor genealógica:

Santa Rosa es una doncella de los campos. El manto color ciruela le llega hasta el suelo; el cabello es, también, del color de las moras, y los ojos. El óvalo, muy blanco. Como se sabe, aparece en agosto. Mi abuela y yo nos llamamos Rosa; y salíamos a mirarle (2008: 446).

Por tal motivo, también la abuela aparece asociada con la rosa, ya no solo en la descripción de su persona, sino en lo que se desprende de ella: sus peinados, sus postres, como se puede comprobar a continuación: «Para serenarse pensó en la abuela, que, allá, en la cocina, hacía pastelillos, ardientes como rosas»; y continúa más adelante: «la abuela se puso de pie; el caballo enroscado en la nuca como una rosa; dejó la fuente de los vivaces pastelillos, se secó las manos» (2008: 190). De este modo, la abuela, que le transmite una sensación de tranquilidad al yo poético, es descrita como una flor más del jardín. En otros casos, la abuela es llamada directamente por el nombre de la flor, Madona Rosa:

Y en la mesa, con un extraño hoyo en el costado, las empanadas de la abuela; adentro, tenían todo, el mundo entero, miel y hadas, y algo más de que solo ella sabía el nombre, disponía. (Yo, solo a ella, aludo). Madona Rosa en el altar de la cocina (2008: 290).

Frecuentemente, la abuela no es nombrada directamente, sino a través de menciones como la anterior o Señora Rosa, y es situada siempre cerca de las rosas: «Clamé: —¡Señora Rosa! ¡Vuelva! Ella tornó el umbral, el pelo blanco tapándole la cintura; bajo los párpados, la desesperación» (2008: 331). De este modo, la rosa sirve para vincular la relación entre la abuela y la nieta, ambas con el mismo nombre.

La idolatría que surge a partir de la comparación con la rosa convierte a las figuras que se relacionan con la misma, por tanto, en ídolos, que aparecen también en los textos de Di Giorgio como no-personajes o seres mágicos que bullen por las plantas.

2.3. *Las flores del mal: muerte y aparición*

Solo en ciertas ocasiones, las flores de Marosa se alejan del jardín primaveral y brillante al que suelen hacer referencia, para anunciar un suceso funesto. Las flores también son muerte: «Las flores irradiaban con una alegría intensamente fúnebre» (Di Giorgio, 2008: 479). Las apariciones, siniestras en algunos casos por la mezcla surrealista de lo onírico y lo real, se suelen relacionar con las vírgenes, las cuales son humanizadas siempre en una «atmósfera de vaguedad y sugerencia, evanescente y crepuscular» (Bruña Bragado, 2010: 234).

No debe sorprender, por tanto, la religiosidad que algunas flores como las rosas connotan. Ya en la iconografía cristiana, la rosa se situaba en el centro de la cruz, «en el emplazamiento del corazón de Cristo, el sagrado Corazón» (Chevalier, 1986: 892), y su unión, en los textos marosianos, no crean rosales, sino rosarios: «Mamá corría detrás de los rosarios; abría bien el delantal, para que no se le escapara alguna rosa» (Di Giorgio, 2008: 217). Este efecto que logra Marosa con el lenguaje a través de aliteraciones, homofonías y palabras de parecido sonoro permite que se quebrante «el flujo embotado del habla» (Echavarren, 1992: 1105) e introduce una duplicidad de significados y recorridos que son abruptos e inesperados. La capacidad metaforizante en Marosa, por tanto, que remite al neobarroco de Severo Sarduy, no solo asemeja las cosas por la similitud de las formas, lo cual logra cierta monstruosidad que la acerca a una estética decadentista, sino por sus juegos homofónicos. De este modo, «articulan una experiencia vacilante» y abren un nuevo panorama de posibilidades «descarrilando», en palabras de Echavarren (1992: 1106), las frases que parecen repetirse. Algo parecido vuelve a suceder en un texto perteneciente a otro libro, de ahí la importancia de valorar la obra poética marosiana en su conjunto, pues hay procedimientos que agregan más significado y modifican al anterior.

Las apariciones de la madre serán un motivo más por el que la voz poética huye siempre al jardín: «Cuando la última aparición de mi madre sobre los alhelíes» (2008: 279). A pesar de esta mención a los alhelíes, el rosal parece ser el lugar del jardín que le pertenece a la voz poética y desde donde espera las apariciones de su madre con mayor frecuencia. Los rosales son, y aquí nos remitimos a los símbolos de irrealidad del superrealismo de Bousoño, por su

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

relación con la sangre derramada, símbolo de un renacimiento místico o «imagen de lo regenerado» (Chevalier, 1986: 892). Así ocurre con el yo poético que brota, renace, del rosal donde está escondido por la cercanía de la madre que se aparece:

Tus ojos se cerraron. Y el mundo está trémulo. Las colinas amarillas volverán a engendrarte, la tierra negra de las lilas, o la blanca arena de claveles. Volverás nevada como eras y cantando sin que se oiga algo que se confundía con el silbo de las palomas silvestres tan labradas, o el aire entrecruzando a los alhelíes y claveles. Yo saldré del rosal donde te aguardo (Di Giorgio, 2008: 614)⁴.

La rosa es una flor que, como la rosa cándida en la *Divina Comedia*, evoca la rosa mística de las letanías cristianas, símbolo de la Virgen. Esta interpretación podría acercar la concepción de la madre a una virgen que se aparece con recurrencia y religiosidad ante la voz poética. De hecho, se alude de forma explícita a la correspondencia de la madre con un ser elevado y virginal: «Estoy sentada en el lugar de siempre, en el mismo sitio. Esperando vengas. Con el vestido azul, el collar y el abanico. Virgen de las tardes de mi vida. [...] Mamá: Eso cómo se llama? Y Aquello ¿qué es?» (2008: 588). La referencia en el mismo texto tanto a la Virgen como a la madre de forma tan recurrente, y teniendo en cuenta que ese lugar en el que espera es el rosal del jardín, puede asociarse con facilidad a la capacidad de resurrección y los rasgos celestiales de la madre. Unido casi por un hilo temático y en pos de una explicación de todos estos símbolos y correspondencias que Marosa introduce en sus textos, la autora recurre al mismo «paisaje», como señalaba Claudio Guillén, esta vez en verso, para hacer explícito aquel lugar de espera en el que ella, «marosita», su *alter ego* poético, se encuentra con este ser sublime que es su madre: «Mamá, eres el Ángel de los Cielos / Así has de volver con los ramos, / con la buena nueva. / Yo te espero en el rosal, / en la casilla de la muñeca. [...] / Yo soy tu mariposa / y tu racimo. / Tú dirás sonriendo, “marosita”. / Yo, sonriendo, gritaré ¡Mamá!» (Di Giorgio, 2008: 606).

También la rosa permite la resurrección, pues se trata de un símbolo de inmortalidad, más asociada a la rosa de oro, que en este fragmento permite traer nuevamente a la vida a los padres del yo poético: «A estos dos seres que viajaron desde lo hondo de los universos, a

⁴ El principio de este fragmento recuerda a la canción de tango de Carlos Gardel, *Sus ojos se cerraron*, que también comienza de manera muy similar: «Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando», lo cual nos situaría directamente en el territorio rioplatense del que efectivamente se hace eco. En una entrevista publicada en *Revista Tres*, la autora señalaba que legalizaría «el tango en la calle a toda hora. Es una danza fascinante. Por ejemplo, ver bailar el tango en la calle antes del alba» (Di Giorgio, 2017b).

juntarse y a crearme, Pedro y Clementina-Clementina, Pedro, ahora aparentemente no visibles, dejo el pimpollo sacro de la rosanieve. Dejo la rosa roja de la resurrección sombría» (2008: 589). Esta idea ya se encuentra en el *Jardín simbólico* del siglo XI y de autor anónimo, en el que la rosa es primordial y está asociada con las virtudes que en el simbolismo occidental se corresponden con «la Virginitad, el Pudor, el Amor puro, el Emblema de María», pero sobre todo con «el símbolo de la Encarnación» (Thompson, 1998: 21). Todas estas virtudes, y en relación con el propio jardín simbólico que Marosa inventa, son «las plantas del jardín del espíritu» (Thompson, 1998: 5).

En una interpretación mucho más abarcadora, la rosa llega incluso a ser comparada con Dios, como la flor suprema, que observa, vigila y ampara a la familia de la voz poética: «La rosa roja, de noche, se volvía más grande, más poderosa, echaba resplandores pardos, y hasta daba un ojo, grande y fijo y sin pestañas, como el de Dios, y así, nos vigilaba, desde lejos exploraba nuestros sueños» (2008: 198).

Pero si nos referimos directamente a la muerte, hay una flor dentro del jardín marosiano, los gladiolos, que con recurrencia se alude a ellos como soldados, pues son descritos «rígidos como militares» (2008: 217); o, en un juego de palabras, como gladiadores, con cualidades muy humanas. De hecho, deriva del latín *gladius*, ‘espada’; una flor armada, por tanto, portadora de nacimiento y muerte. A su vez, dicha especie floral está formada por claveles, con una raíz semejante a *clavo*, de modo que los gladiolos están llenos de «flores-clavos, quizá evocando los clavos de un ataúd o los clavos incrustados en las palmas de Cristo» (McSweeney, 2017: 173): «El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles, es un cuchillo de claveles [...] Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar» (2008: 94).

2.4. El erotismo de las flores

No se puede concebir la obra marosiana sin profundizar en el carácter erótico de sus textos. «Todo son papeles eróticos» estableció Marosa como *motto*, extremando la relación entre erotismo y escritura (Larre Borges, 2017: 225). La poeta uruguaya, como muchos otros autores entre los que podemos mencionar a Gioconda Belli, Cristina Peri Rossi o Clarice Lispector, emplea representaciones de la naturaleza que estriban entre la belleza y el horror, para hablar sobre su propio erotismo que plantea infinitas posibilidades de goce. La rosa como

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

fetichismo y, sobre todo, como parte del «fetichismo amoroso» (Masson de Gómez, 1973: 117) que supone el intercambio de flores, puede rastrearse, por ejemplo, en la obra del novelista colombiano Jorge Isaacs, *María*⁵. Esta idea del fetichismo que ya se ha mencionado con anterioridad introduce a la escritora uruguaya dentro del neobarroco pregonado por Severo Sarduy⁶.

Di Giorgio habla por medio de las cosas que constituyen su mundo natural y mítico, y se produce tal cercanía entre el enunciante y el mundo enunciado, que siempre hay una metamorfosis entre ambas partes, e incluso con categorías sobrenaturales como «ángel», «virgen», «druida» o «hada», por nombrar algunas. La exuberancia de los deseos se muestra en sus textos «por medio de una naturaleza animada» (Olivera Williams, 2005: 408). El amor en la poética de Di Giorgio es instantáneo. Como señala Guardalá (2013: 18): «una niña se enamora de las flores, una señorita hace el amor con las mariposas o una novia ama al viento sin necesidad de pasos previos ni de actores propios del arte de amar». El amor, al igual que lo erótico, no se presenta como un tópico en los textos de Di Giorgio, sino como una «voz que trasciende la corporalidad que intenta palpar subjetivamente» (Guardalá, 2013: 18-19) y que mantiene la pureza e inocencia propia de la niña.

Marosa no introduce el simbolismo erótico hasta sus últimos libros, por lo que se podría decir que se trata del culmen de una obra ya fecunda y trabajada. No obstante, se pueden comprobar algunas incursiones en lo erótico en su libro *Magnolia* (1965), no como elemento constituyente que enhebra el relato, sino como sinestesias o descripciones que ornamentan el texto: «Al atardecer la muchacha dejaba el alto bosque, y a su paso las achiras con las grandes flores rojas parecidas a sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos» (Di Giorgio, 2008: 111). La identificación de las flores con el sexo femenino será la constante que se mantendrá en sus textos: «Era una dalia con el centro redondo y negro como el sexo de una mujer fantástica» (2008: 511). Esto guarda relación también con la artista estadounidense Georgia O'Keeffe, en cuyos cuadros las flores «casi vibran con la sexualidad expuesta en la corola abierta» (Kirkpatrick, 2017: 105). Este erotismo libre, la identidad de género no encasillada y «la práctica fluida de la sexualidad», como apunta Bruña Bragado (2017: 207),

⁵ En esta novela, la rosa y la azucena tienen un simbolismo explícito como representación de la fidelidad entre los dos jóvenes, Efraín y María, pero también suponen un simbolismo erótico: «[...] una rosa salpicada aún de rocío, descansaba sobre las gruesas y lucientes trenzas cuyas extremidades ocultaba» (Isaacs, 2003: 110).

⁶ Sarduy (1987: 87) hace referencia al fetichismo en *Ensayos generales sobre el Barroco* en relación con una concentración de luz sobre una parte del cuerpo, lo cual permite atrapar la mirada del espectador. En la exhibición que hace Marosa de las flores existe también una técnica propia del caravaggismo de realzar el valor de ese otro cuerpo vegetal.

son temas recurrentes en la obra marosiana que han conducido a relacionarla con una literatura neobarroca, caracterizada por Severo Sarduy por «derrochar lenguaje únicamente en función del placer» (1987: 209), y también con lo *queer*, por ser discursos de resistencia donde la matriz erótica y de libertad de género es esencial. De hecho, por la lírica erótica alternativa que Marosa ofrece, ha sido denominada «Queer Marosa» por la ensayista uruguaya Raquel Capurro (2005: 23). Su obra, que permite una «trans-generización» tanto en el aspecto formal como en los moldes eróticos a los que hace alusión, invita a «explorar a través de un cuerpo que también muta [...] y que puede encontrar placer en hongos, plantas y animales» (Bruña Bragado, 2010: 233).

El único ámbito en los textos *salvajes* de Marosa donde esta utopía *queer* es posible es en la naturaleza. Dentro de la variedad del jardín, la rosa se identifica también con la imagen sexualizada de una prostituta, por su belleza, por su soledad y por todo el séquito masculino que la rodea.

Sin embargo, es en la postrera floración del herbario marosiano, en *La flor de lis*, publicada en el 2004, donde brota el verdadero erotismo de su obra, ya que, como señala Larre Borges, «la cercanía del fin potenció aún más la libertad de su escritura» (2017: 231). Este libro no escapa tampoco de la unicidad por la que se caracteriza la poética marosiana, pues continúa la veta iniciada en *Misales* una década antes, otro de los libros que tampoco se incluye en *Los papeles salvajes*, al igual que *Reina Amelia* (1999), su *nouvelle* erótica, o *Rosa mística* (2003). Si las flores en los primeros *papeles* se asocian con partes del cuerpo femenino, en estos libros el significado evolucionará y marcarán el goce y el placer masoquista del yo femenino, que incluso lograrán una conjunción con el cuerpo animal masculino, aunque no se suele referir a un tipo de flor determinado como sí ocurre en *Los papeles salvajes*.

2.5. El jardín y la infancia

La ecocrítica busca comprender mejor los paisajes, teniendo en cuenta al *lugar* como estructura simbólica, construcción social y ecológica; por lo tanto, se produce más una «literatura del estar», antes que una «literatura del ser» (Campos López, 2018b: 90). Esta manera de encarar el espacio es doblemente visible en los textos de Marosa, porque no se subjetivan los afectos ni prepondera un sentimiento del «yo», que es ocasional, sobre un paisaje impersonal, sino que el «adentro» y el «afuera» se igualan y se combinan.

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

Es interesante entender la naturaleza que Di Giorgio presenta como una naturaleza domesticada, en el sentido de estar encerrada dentro del perímetro del jardín o del huerto, otro espacio al que también se hace alusión de forma alterna. No obstante, el jardín se caracteriza por su ambigüedad, pues puede representar tanto «un lugar de transición, de frontera, como una figura de neutralidad que anula las contradicciones y oposiciones entre naturaleza y cultura» (Escalante, 2016: 82). Por lo tanto, y lo que se pretende defender aquí, es que el jardín, por su multiplicidad de significaciones y funciones, deja de ser un espacio, para convertirse también en un símbolo o alegoría que estará relacionado en la obra marosiana, como lo estuvo en el Modernismo, con el ornamento, el amaneramiento y la artificiosidad. Conviene resaltar la idea que Escalante (2016: 84) señala con respecto al jardín concebido como un terreno de la experiencia o un espacio de juego que implica a un espectador:

El paseo es una actividad intransitiva e irreflexiva que invita al sueño, un estado casi hipnótico que desarrolla e intensifica la subjetividad. El jardín es un no-lugar, el cual, más que la evocación de una naturaleza perdida, invita a la introspección.

Es el no-lugar, pero también es un espacio simbólico, que provoca una inadecuada emoción estética, según Bousoño, al igual que cada una de las flores que lo componen, como el jardín que describe el texto anónimo, encontrado en Bizancio en el siglo XIII, asociado a las virtudes del alma cristiana y en el que se fundamenta la interpretación simbólica de doce plantas⁷.

El jardín marosiano es el refugio, un lugar al que el yo poético siempre acude, que permanece y que no muta ni se desplaza, pero que sí es ambivalente según las diferentes ubicaciones de la voz poética respecto al mismo. En un primer momento, el jardín es un lugar de reunión familiar que le permite al yo poético la perspectiva de niña sin llegar a infantilizar su voz, y esto logra, como señala Sol Correa (2016), «desestabilizar lo femenino como tal». De este modo, varios textos comienzan de la misma manera: «Estamos en el jardín, mi padre, mi madre, yo, las otras mujeres» (Di Giorgio, 2008: 124); o «están en el jardín, con la abuela, mamá y el fijo abuelo; se habla de la guerra, se miente un poco» (2008: 141). Pero, sobre todo, se trata de un lugar de encuentro de las mujeres, es decir, de la madre, las vecinas y la

⁷ El simbolismo que se produce en el *Jardín simbólico* no solo es único dentro de la literatura bizantina, sino que, a su vez, proviene del carácter espiritual desarrollado en la Edad Media. Señala Margaret H. Thompson (1998: 15) que ya en los misterios de Eleusis las virtudes estaban representadas por plantas.

propia voz poética femenina: «Y a la tarde, nos reuníamos en el jardín, en torno a las flores. Las amigas de mi madre venían desde la Belleza» (2008: 130).

Una de las visiones menos frecuente en Marosa, pero que, sin embargo, aparece en uno de sus primeros libros, *Druida* (1959), es la del jardín como un lugar sacro, o incluso, como cementerio: «Allí en el jardín la tumba de mi hermana no se quedaba quieta» (2008: 68). Solo en este fragmento ya se puede comprobar que el jardín va a estar exento del paso del tiempo y se convierte en un lugar de memoria, de templo. En relación con esta concepción sagrada del jardín, este también puede corresponderse con un santuario donde se reúnen los ángeles, y así es como también hará después las apariciones la Virgen y la madre: «Cuando llueve mucho, los ángeles se alinean en el jardín como pequeños druidas» (2008: 112). Se podría considerar este espacio, como en el *Génesis*, un lugar de felicidad con Dios. Sin embargo, el jardín como cementerio provoca el crecimiento de ciertas flores relacionadas con la muerte: «Así que ese era el jardín de las mandrágoras. Estaba allí y no me había dado cuenta. Ese era el jardín de los ahorcados. Tironeé una mata. Y sí, vi la raíz en forma de hombre. Por cada ahorcado, una mata» (2008: 475). De hecho, las mandrágoras «se cree que nacen del esperma de un ahorcado» (Chevalier, 1986: 681), por lo que implica una unión entre la muerte y la vida, del mismo modo que el jardín en sí: un lugar de sepultura y floración. Esto se vincula, a su vez, con el carácter aparentemente resguardado del jardín que, en realidad, está profanado por inesperadas entradas y salidas de dioses⁸, seres extraños, ángeles, la Muerte, entre otros.

Anteriormente señalábamos en una cita de Escalante que el jardín se trata del no-lugar, pero también podríamos agregar que es el no-tiempo porque permite, a su vez, la reunión de la tríada de mujeres a la que ya hemos aludido. El jardín como refugio, por tanto, será una constante en los *papeles* de Marosa, pues es el destino final tras la huida o, en palabras de Javier de Navascués (2002: 129), «el viaje centrípeto hacia las raíces entrañables del yo».

Todos los relatos de Marosa se construyen como retornos al pasado, a su infancia: «Revivo las noches de la quinta» (2008: 157). Estos recuerdos se activan por perfumes, texturas, sonidos de las flores que la devuelven a ese lugar retirado que supone el jardín y que ofreció tranquilidad y refugio cuando era niña. Como señala Bachelard (2000: 140), «el alma botánica se complace en esa miniatura de ser que es la flor», y todo lo grande emana de lo

⁸ La concepción de un jardín en el que se bifurcan caminos que conducen al reino de Dios ya se encuentra en la obra del monje estudita Nicéas Stéthatos, *El Paraíso espiritual*, del siglo XI.

más pequeño, lo cual Marosa aprehende y, por ello, encerró la esencia de su vida, su infancia y sus mujeres entre pétalos. En todos los casos, se remonta siempre al mismo paisaje, por lo que podría corresponderse con un «sitio de la memoria», según el concepto que establece Pierre Nora en *Les lieux de mémoire* (1992), que identifica el patrimonio memorial como un lugar simbólico, un espacio ficcional para la invocación y la evocación.

Uno de los fragmentos más esclarecedores es el siguiente, en el que puede reconocerse una voz poética que, desde una edad adulta, habla del recuerdo: «Cuando acudió la madre, vio a su hija, soltera, de treinta años, destrozada» (Di Giorgio, 2008: 158). Esta es una de las pocas piezas en la que el yo poético habla de sí mismo en tercera persona, como si esa mujer treintañera no se correspondiera con ella, una voz de niña. El jardín, por ello, es el lugar donde se puede retornar a la infancia, un lugar seguro que no es descrito por Marosa con nostalgia, sino que lo inventa: «Quiero entrar a un jardín de rosas, oscuras, rojas, redondas, ovals, aterciopeladas, como las que vi de chica, con perfume a vino, a uva y a manzana» (2008: 432). Este patio familiar es el *jardín de las delicias*, el jardín de antaño donde rememora las flores y con ello sus experiencias; por ello, aúna el valor de un espacio en el cual «el individuo se reconcilia consigo mismo y donde el tiempo parece detenido» (Graña, 2002: 110)⁹, como vemos en el siguiente fragmento: «Las casas de siempre, el patio familiar, parecían el paraíso, por el brillo de las ramas, los racimos, las estrellas en las hojas» (2008: 427).

El jardín es su lecho de nacimiento, lo cual intensifica la identificación de la voz poética con las flores: «Me dicen que mamá me dio a luz debajo de un diamelo, que tenía abiertas sus rositas de marfil, (en mi comarca ese arbusto es sagrado, y todas las que nacíamos allí, en secreto éramos también diamelas), y esto me marcó para siempre» (2008: 539). Sus hermanas, a la vez, también son flores que nacen en el jardín, lo cual se describe de forma explícita: «Una de nuestras hermanas nació en el jardín; en vez de pies, tenía raicillas que la fijaban al subsuelo; el resto era un erguido talle, una bella doncella» (2008: 514). El jardín, este cronotopo de la infancia, no es otra cosa, al final, que «una prolongación del cuerpo materno» (Veljacic, 2017: 269). De este modo, se ha considerado la obra marosiana dentro de una estética *naij*, por la representación, precisamente, «de un ecosistema mágico, exótico y desbordante» que se relaciona con las experiencias primarias de la niñez (Dansilio, 2017: 116).

⁹ María Cecilia Graña se refiere aquí a la primera novela de la escritora colombiana Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas* (1987), donde el jardín aparece también como un espacio secreto, umbroso y lleno de especies vegetales y animales.

Se produce a través del jardín un refugio en el tiempo mítico de la infancia, pero también a través del salvajismo que el propio título del libro nos sugiere, en el que el personaje femenino revela el lado más sensual, pues el jardín se vuelve un «lugar de desahogo de impulsos, instintos y excentricidades» (Escalante, 2016: 97), y, por lo tanto, aflora su yo más íntimo, como también le ocurre a Julia en el cuento de Manuel Gutiérrez Nájera, «Crónica escandalosa: por un baño» (1881). Lo que logran los textos de Marosa es infantilizar el territorio salvaje que nos remite directamente a los paraísos que Henri Rousseau representó considerado muchas veces el padre del *naifismo*.

Las mujeres, como flores perennes que siempre están en el jardín, son también un nexo entre este refugio floral y el refugio materno que incluye a la madre, las tías y la abuela. Se dice de ellas: «Mi madre y mis tías paseaban por los jardines; yo, también, paseaba, lejos, mirándolas misteriosamente» (Di Giorgio, 2008: 293). El jardín lo invade todo, allí se recrean seres que migran desde la dimensión de lo biográfico para ocupar con naturalidad territorios ficcionales.

Marosa di Giorgio se impregnó de su propia literatura, la trasladó a su vida y mantuvo vivo un personaje que ella misma había creado: una niña-flor que habita sus recuerdos y su presente. Nunca antes en la literatura hispanoamericana las flores habían reunido tantos significados tan diversos que todavía se hace necesario continuar cotejando, clasificando y completando el florilegio que todavía se mantiene tan «raro» y embaucador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo (2005): «¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio: Acerca de la imposibilidad de atrapar a Marosa», *Hispanamérica*, 34, 101, pp. 105-110.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BARELLA VIGAL, Julia (2010): «Naturaleza y paisaje en la literatura española», en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 219-238.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2012a): *Mundo, tiempo y escritura en la obra de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Estuario Editora.

- ____ (2012b): *Tensiones y disoluciones en la enunciación de la temporalidad, el orden mimético y el género literario del mundo poético de Marosa di Giorgio (Los papeles salvajes, 1953-2000)*, tesis doctoral dirigida por José Ramón González, Universidad de Valladolid.
- BOUSOÑO, Carlos (1978): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- ____ (1979): *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- BROCH, Hermann (1974): «Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch», *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, pp. 380-382.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2006): «Maneras trágicas de “despertar” a una mujer: El matriarcado mítico de Marosa Di Giorgio», *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, Santander, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 1612-1619.
- ____ (2010): «Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio» [en línea]. *Cuadernos líricos*. 1 de julio de 2012, n.º 5, [<http://journals.openedition.org/lirico/417>] (01/06/2012).
- ____ (2017): «Irreverencia queer: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 203-214.
- CAMPOS LÓPEZ, Ronald (2018): «De lagos y lagunas en la ecopoesía hispánica contemporánea», *Revista Estudios*. Número Extraordinario 0 (Especial: Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas), pp. 86-92.
- CANSECO, Adriana Gabriela (2018): «Escritura y transgresión en los umbrales del cuerpo y del lenguaje. La apertura hacia una experiencia de lo sagrado en la poesía de Marosa di Giorgio», *Revista Iberoamericana*, 84, 263, pp. 573-588.
- CAPURRO, Raquel (2005): *La magia de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Lapzus.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos* (Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, trads.), Barcelona, Editorial Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- CORREA, Sol (2016): «Infancia y performance en Marosa Di Giorgio» [en línea]. *Territorio teatral. Revista digital*, n.º 13, en [<http://territorioteatral.org.ar/numero/13/dossiers/infancia-y-performance-en-marosa-di-giorgio-sol-correa>] (18/02/2021).
- DANSILIO, Ignacio (2017): «Los papeles salvajes y el arte *naiif*», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 111-123.
- DELEUZE, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ECHAVARREN, Roberto (1992): «Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay», *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 1103-1115.
- ____ (2005): *Marosa di Giorgio: devenir intenso*, Montevideo, Lapzus.
- ____ (2007): *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada.

- ESCALANTE, Marie (2016): *La naturaleza como artificio: representaciones de lo natural en el modernismo*, Madrid, Iberoamericana.
- GARBATZKY, Irina (2008): «Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio», *Orbis Tertius*, 13, 14, pp. 1-7.
- ____ (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- ____ (2017): «A la escucha de *Diadema*», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 191-201.
- GENOVESE, Alicia (2011): «Lo imaginario del poema», *Leer poesía. Lo leve, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 97-125.
- GRAÑA, María Cecilia (2002): «La ciudad enemiga y el jardín secreto en Marvel Moreno», en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, pp. 95-116.
- GUARDALÁ, Rosana (2013): «La alquimia marosiana: del amor y el erotismo en *Los papeles salvajes*», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, pp. 1-27.
- ____ (2015): «La repetición como hacer constructivo en los primeros poemarios de Marosa di Giorgio» [en línea], *X Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 3 al 5 de junio de 2015, en [\[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8658/ev.8658.pdf\]](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8658/ev.8658.pdf) (03/05/2015).
- ____ (2016): «La singularidad repetitiva en “Los papeles salvajes” de Marosa di Giorgio», *Hispanérica*, año 45, 133, pp. 21-28.
- GUILLÉN, Claudio (2016): «Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad» [en línea], *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 77-98, [\[http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5d5\]](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5d5) (18/02/2021).
- ISAACS, Jorge (2003): *María* [en línea], Biblioteca Virtual Universal, en [\[https://www.biblioteca.org.ar/libros/70959.pdf\]](https://www.biblioteca.org.ar/libros/70959.pdf) (18/02/2021).
- KIRKPATRICK, Gwen (2017): «La naturaleza irresistible e intolerable de Marosa di Giorgio», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 103-109.
- LARRE BORGES, Ana Inés (2017): «Historiando a Eros», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 219-233.
- GIORGIO, Marosa di (2008): *Los papeles salvajes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ____ (2010): *No develarás el misterio. Entrevistas*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- ____ (2017a): *La flor de lis*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- ____ (2017b): «Las otras vidas de Marosa di Giorgio», *Infobae*. Recuperado de: [\[https://www.infobae.com/cultura/2017/08/29/las-otras-vidas-de-marosa-di-giorgio/\]](https://www.infobae.com/cultura/2017/08/29/las-otras-vidas-de-marosa-di-giorgio/)

- MASSON DE GÓMEZ, Valerie (1973): «Las flores como símbolos eróticos en la obra de Jorge Isaacs», *Thesaurus, Centro Virtual Cervantes*, tomo XXVIII, 1, pp. 117-127.
- MCSWEENEY, Joyelle (2017): «En el jardín monstruoso: Historial de las violetas como Necropastoral», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 171-179.
- MURCIA MARTÍNEZ, María del Carmen (2016): *La pervisión del lenguaje femenino en relatos de Ana María Shua y Silvina Ocampo*, tesis doctoral dirigida por Evangelina Soltero Sánchez, Universidad Complutense de Madrid.
- NAVASCUÉS, Javier de (2002): «Arcadias en América (el arte de la jardinería en Julio Ramón Ribeyro)», en Javier de Navascués, (ed.), *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, pp. 117-140.
- NORA, Pierre (1992): *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- OLALQUIAGA, Celeste (1998): *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York, Random House.
- OLIVA CRUZ, Juan Ignacio (2010): «Poéticas del paisaje y el territorio en la literatura del desarraigo», en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 293-310.
- OLIVERA WILLIAMS, María Rosa (2005): «La imaginación salvaje», *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, 211, pp. 403-416.
- PAVIS, Patrice (2016): *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Ciudad de México, Paso de Gato.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2010): «Ecomitologías», en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 313-337.
- RAMA, Ángel (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca.
- ____ (1969): «La conciencia crítica», *Enciclopedia Uruguaya*, fasc. 56, pp. 102-119.
- RUSHDIE, Salman (1981): *Imaginary Homelands. Essays and Criticism (1981-1991)*, London & Harmondsworth, GRANTA Books & Penguin Books.
- SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, Susan (1984): «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.
- SUCRE, Guillermo (2016): *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Editorial El Estilete.
- THOMPSON, Margaret H. (1998): *El jardín simbólico*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor.
- VELJACIC, Kildina (2017): «El duelo materno en la encrucijada de *Los papeles salvajes*», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 257-273.