

La flor de Lis de Marosa di Giorgio: entre lo especular y el surrealismo

La flor de Lis, by Marosa di Giorgio: a narrative between the mirror in the text and the surrealism

GLORIA ANGÉLICA RAMÍREZ FERMÍN
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
ramirezferming@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6610-1283>

Recibido: 31.08.2020. Aceptado: 06.12.2020.

Cómo citar: Ramírez Fermín, Gloria Angélica (2020). “*La flor de Lis* de Marosa di Giorgio: entre lo especular y el surrealismo”, *TRIM*, 19: 99-118.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.99-118>

Resumen: En el presente artículo se analiza la configuración narrativa de *La flor de lis*, de Marosa di Giorgio. La conformación de su diégesis se encuentra dispuesta en una secuencia de recuerdos intercalados e insertados entre sí que deriva en una configuración de *mise en abyme*. En este espacio especular, los sucesos transcurren en una dimensión surrealista, en la que el espacio de la naturaleza propicio para el amor y erotismo (como es el *locus amoenus*) se subvierte.

Palabras clave: erotismo; surrealismo; *mise en abyme*; *locus amoenus*; microrrelato.

Abstract: This article analyzes *La flor de lis's* narrative configuration, by Marosa di Giorgio. The conformation of their diegesis is arranged in a sequence of memories inserted among themselves that results in a configuration of *mise en abyme*. In this specular space, the events take place in a surreal dimension, in which the space of nature conducive to love and eroticism (such as the *locus amoenus*) is subverted.

Keywords: eroticism; surrealism; *mise en abyme*; *locus amoenus*; short-short story.

INTRODUCCIÓN

La producción literaria de Marosa di Giorgio conserva un enigma. Su obra parece cifrarse en sí misma, el último de sus libros: *La flor de lis* no es la excepción. Su singular composición entre el fragmento, el poema

en prosa y el uso de procedimientos del microrrelato, la hace inclasificable.

El tema del erotismo resulta un elemento que particulariza todavía más al libro. Su retórica-erótica resalta la estética narrativa tendiente a lo fragmentario, pues la seducción no recae en lo nombrado, sino en lo sugerido, tal como sucede en la metáfora y en el microrrelato. El erotismo radica en aquello que queda en la imaginación y no en lo que es extensamente descrito o mostrado.

En *La flor de lis*, el principal motivo por el que subyace el erotismo es el recuerdo. De modo que, la protagonista eligió momentos de sensualidad como los más significativos de su extenso acervo memorístico. Las escenas del acto sexual acontecen en el campo, lo que se conoce como *locus amoenus* en la tradición de la literatura pastoril¹.

El campo también funciona como el marco geográfico-espacial de los recuerdos en los que se presenta su infancia y su familia. Cuando la protagonista relata una remembranza erótica, ésta se inserta en un recuerdo familiar para, de nueva cuenta, insertar otro recuerdo, y así sucesivamente. En la conjunción de estas acepciones encontramos la clave del enigma.

El objetivo del presente artículo será mostrar dos cuestiones. Primero, que la configuración textual de *La flor de lis* está constituida en *mise en abyme*, lo que permite a la obra cifrarse en sí misma. En la narrativa acontece un “desdoblamiento” histórico entre un pasado inmediato (la protagonista y Mario) y un pasado anterior (la familia de la protagonista y su infancia).

Segundo, que en este tipo de relato especular se configura una versión alterada del *locus amoenus* que permite su subversión. Lo especular², o sea, el espejo³, no es la realidad, pues imita a las personas y

¹ Carlos Foresti S., en su trabajo “Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo”, menciona que los elementos recurrentes del *locus amoenus* en la obra del poeta riojano son: “variedad de árboles, sombra, prado, fuentes o arroyos. A éstos puede agregársele el canto de unas aves, flores y el soplo de una brisa” (1963: 6).

² Recordemos que Lucien Dällenbach retoma los apuntes de André Gide (1893) –a propósito de la pintura “El matrimonio Arnolfini” (1434), de Jan van Eyck (1991: 17)–, y se refiere al *mise en abyme* como *relato especular*, pues se trata de un juego de espejos, en el que una imagen proyecta otra hasta el infinito. Dällenbach alude que el *mise en abyme* es el: “órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*” (1991: 15).

objetos de la escena pero en otra dimensión. En la obra, el erotismo y el acto sexual conviven con lo grotesco, los animales y los vegetales.

En resumen, la narrativa de *La flor de lis* se configura en una puesta en abismo que permite la alternancia de diversos planos espaciales surrealistas, al tiempo que subvierte el concepto del amor pastoril del *locus amoenus*.

1. LA NATURALEZA MARIOSIANA

El estrecho vínculo entre el campo y la autora surge desde temprana edad, pues su infancia transcurrió en la provincia de Salto (Uruguay). De forma unánime, la crítica ha mencionado este hecho en múltiples ocasiones. Por ejemplo, Irina Garbatzky hace referencia a la obra *Los papeles salvajes* (2000) para apuntar que estos textos “abren la entrada al mundo de la naturaleza, no como representación de su exuberancia, sino como escena en la que flores, frutas, animales y hombres se vinculan entre sí” (2008: 1).

En el mismo sentido, Patricia Esteban expresa que el espacio de la naturaleza resulta una “mezcla de recreación autobiográfica y elaboración mítica del entorno rural de su infancia” (2009: 57). Mientras que José Amícola refiere que las flores resultan marcas textuales que son claves para la lectura del discurso de la poeta (2013: 160).

Por su parte, Gilberto Vásquez Rodríguez enfatiza que el erotismo en la obra *Misales* (1993) se torna en fetiche en la fauna (2008: 263). Por último, Ana Inés Larre Borges señala la presencia de este elemento como eje unificador de las protagonistas del universo mariosiano (2017: 277).

En *La flor de lis*, la naturaleza, comprendida en la tradición literaria como un jardín del edén (apacible y bello para el amor), se convertirá en una dimensión surrealista, como en el siguiente texto:

¿Va caer la tarde? ¡Qué oscuras están las ramas de los eucaliptos! mas echan una oleada de trompos diminutos, color naranja, muy perfumados y rosados, que ruedan hasta mi ropa íntima, y quedan en mi mano. [...]

³ El contexto especular también es señalado por el investigador Luis Bravo, el cual señala el tipo de correlación entre el espacio-tiempo que sucede la narración (2012: 2). En todo caso, el propósito es demostrar cómo funciona este principio narrativo en *La flor de lis*.

pronto, ocurre algo insólito. Un hongo sale del piso y crece hasta mi rodilla. Yo toco esa cabeza de porcelana blanca, esa piel de cera.

Y quedamos los dos, el hongo y yo, aguardando atentos, ansiosos, no se sabe qué. Acaso, solo, que la noche vuelva. (Di Giorgio, 2017: 38)

La presencia de diversos elementos florales y vegetales marcan el despertar sexual de la protagonista. Las figuras y formas de la vegetación sirven como símbolos de los órganos sexuales. El hongo simula la erección del pene; mientras que la flor es una alegoría de la forma de la vagina “Una dice: Está en flor. De mi interior, al oír eso, rueda un clavel, se desliza por el ano hacia las bragas y el piso, otro sale por la vagina” (2017: 53).

El color rojo alude al ciclo menstrual. En este mismo sentido, Amícola menciona que las flores aparecen “relacionadas con una glorificación de la menstruación [...] novedad que Marosa di Giorgio prodiga en todos sus textos [...] Flores y frutas implican en este contexto marosiano floración y maduración sexual” (2013: 160).

Los animales también representan símbolos fálicos “una lombriz de fuego [...] me alcanzó la matriz y se ovilló ahí” (di Giorgio, 2017: 37). Como señala Marcela Croce “las figuras intersecan los sexos masculinos y femeninos, atraviesan las órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal...” (2020: 133). Para los fines de este artículo, este rasgo nos interesa: la transformación y la metamorfosis del *locus amoenus*.

2. EL SURREALISMO DEL EDÉN MAROSIANO

El acto sexual y el erotismo marosianos se distancian de lo moral y del recato. La violación acontece en un estado primitivo, acaso grotesco, de los personajes. El *locus amoenus* se convierte en un lugar “salvaje”. Los personajes se encuentran subordinados al impulso y a la pulsión sexual

Una carroza fúnebre vino a dar a casa. Había visto sus símiles pasar algún día por el callejón. Negras con plumeros negros si la víctima era adulta; [...] Un escalofrío me recorría; una prematura menstruación se me caía como lágrimas. Vino un niño desconocido, al aroma de la sangre, y dio que quería violarme ahí dentro de la carroza. [...] Aquel niño desconocido, reapareció [...]. Me mostraba el pene erguido y ya muy

desarrollado, como si no fuera de él, lo hubiese pedido prestado. [...] Mi menuda ostra parpadeaba, quería ir, se empollaba, se arrepollaba. [...] Sin tocarnos, muy lejos una del otro, tuve con el niño un violento amor. Grité cuando, desde muy lejos, me desvirgó [...] Parí algo. Entonces, empezó la cosecha de sandías [...] Mi padre hizo cargar la carroza con sandías. (Di Giorgio, 2017: 24-26)

Cabe recordar aquí la influencia de los estudios de Sigmund Freud sobre la pulsión sexual (1905: 8) y el psicoanálisis como elementos influyentes en los principios estéticos de los surrealistas. Freud, en sus célebres estudios *Tres ensayos sobre una teoría sexual* (1905) y *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), señala que existe tensión entre el “yo” y la “sexualidad”. En su teoría de la represión, el “yo” –en su naturaleza libidinal– concibe mecanismos para controlar y moderar este estímulo (1915: 135-152).

Para los surrealistas, los postulados del psicoanalista tendrán una importancia determinante en la conceptualización de la libertad creadora, dado que la libertad individual del artista debe ir más allá lo social y de los aspectos morales, como la sexualidad. Al respecto del vínculo entre la libertad sexual y el surrealismo, Mario de Micheli, en su ya clásico libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, retoma los argumentos de Paul Éluard para señalar que “Sade es considerado por los surrealistas como ‘la más auténtica anticipación a Freud’ (2015: 157).

En la estética del surrealismo se subsana la fractura entre lo onírico – espacio donde cabe todo tipo de impulsos e instintos primitivos– y la realidad. Entonces, temas referentes a preocupaciones morales como la sexualidad, el deseo, el placer y el erotismo también serán motivos a favor de la libre expresión literaria.

De nuevo en el análisis de *La flor de lis*, la escena antes descrita (de la carroza fúnebre) se desarrolla en un ambiente lúgubre que sirve de fondo al despertar sexual de la protagonista. Entre el miedo y la pulsión, su órgano sexual toma vida propia y se hace partícipe del acto sexual: “Mi menuda ostra parpadeaba, quería ir...”. Otro fragmento revela un situación similar:

Otro me arrojó un caracol rosado, entreabierto, que parecía sexo. Yo me ericé. Mi médula quedó ígnea, viboreó, di un gemido, un pequeño grito. Mi teta corría conmigo, se golpeaba contra mi ser, había quedado como el caracol que me arrojaron, abría la boca salmón, honda, anacarada, con

dientes sexuales que parecían moverse, que se movían. (Di Giorgio, 2017: 45)

El personaje utiliza la primera persona y el discurso directo para referirse a sus actos: “yo me ericé”, “di un gemido”; mientras que recurre a la tercera persona y al discurso indirecto para relatar lo que hace su seno: “Mi teta corría conmigo”, “abría la boca”, “Ella, mi teta, al oír eso, entró de nuevo en trance” (di Giorgio 2017: 45). Acerca de esto, Vásquez Rodríguez comenta que:

La concepción del cuerpo erótico se atenaza a la fantasía de su fragmentación, ya no por obra de lo comestible, pues el cuerpo deseado y tragados por partes convive con otros cuentos con el matiz de un cuerpo, de un organismo que expande su autonomía por segmentos. Los úteros claman, buscan; las lenguas y los ovarios se expanden, más allá del organismo, en un tránsito hacia el placer del órgano... (2008: 277)

El órgano sexual de la protagonista se torna independiente y con esto acontece lo fantástico. Al mismo tiempo, se recurre a procedimientos surrealistas: “De mi sexo también caían un montón de perlas. Creo que cayó una largartija también, de plata brillante; la atrapé, pero se me escapó y volvió de nuevo al sexo” (di Giorgio, 2017: 45-46).

En la estética surrealista encontramos un estado de libertad. El individuo creador (artista) puede retornar a lo primitivo y a lo salvaje sin restringirse por la lógica, por la razón o por los valores sociales. Breton, en su clásico “Primer Manifiesto del surrealismo”, declara que el surrealismo “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (2015: 290).

Lo surreal tiene presencia en varias escenas de *La flor de lis* que transcurren durante la noche –en el espacio del ensueño: “En la alta noche ocupé mi puesto” (di Giorgio, 2017: 63); “Parecerá mentira, pero mi destino era andar en la oscuridad” (84); “Era una fiesta nocturna en el bosquecillo al lado de la casa” (99); “Aun en la más oscura noche era visible” (101).

El onirismo produce seres fantásticos y mitológicos, tal como un vampiro (di Giorgio, 2017: 31), un doctor Liebre, unos sapos, unos caracoles (72), e, incluso, un unicornio que rompe con la virginidad de la narradora: “Él me traspasó con su astafalto. Luego me volví y levanté la

parte posterior de mi vestido angélico, ya en cuatro pies él me puso su asta falo. Y dos veces inyectó su licor, que chorreaba rojo, perfumado” (90).

Este tipo de copulación entre los animales fantásticos y la protagonista (humana) es una evidencia más de la influencia surrealista. La yuxtaposición de estos dos planos no compatibles entre sí provoca una perturbación o conmoción en el espectador⁴.

Por su parte, de Micheli explica que el surrealismo también representa una reacción ideológica frente a fenómenos políticos (2015: 155-156). Este hecho resulta significativo para nuestro análisis. María José Bruña Bragado refiere que “la obra de Marosa está, pues, atravesada por una ‘transgenerización’ en el sentido de que rompe con los roles sociales, los moldes eróticos o las prácticas sexuales, en una guerra al aparato estatal que canaliza los deseos (2010: 233). La investigadora se refiere a la dictadura política en Uruguay que tuvo lugar entre 1973 y 1985.

3. LA CONFIGURACIÓN EN *MISE EN ABYME* DE UNIVERSO MARIOSIANO

En el universo marosiano “lo familiar se vuelve extraño” (Bruña Bragado, 2010: 231). En primer lugar, la voz narrativa no puede definirse simplemente como “primera persona”, pues su incursión polifacética como personaje, como observadora y como agente narrativo es compleja.

La protagonista ya adulta cuenta sus recuerdos de infancia a un personaje llamado Mario; al tiempo que, subyace otra voz relatora dentro de sus recuerdos: la de ella como niña. Encontramos una doble dimensión narrativa en la que la narradora se ficcionaliza a sí misma. Este recurso discursivo produce un efecto de ambigüedad. Como bien describe Julio Prieto: “De ahí la oscilación entre la incredulidad y la certidumbre de lo verdadero que produce la lectura de estos microtextos” (2015: 245).

Cada evocación se ve afectada por las fisuras de su memoria, lo que afecta la temporalidad y la linealidad de los episodios. La protagonista cuenta sus recuerdos en secuencias intercaladas; es decir: un recuerdo se inserta dentro de otro recuerdo, y así sucesivamente, como si estuviéramos en presencia de un efecto Droste. Este se origina cuando hay dos espejos “enfrentados” en el los que se produce una imagen recursiva y autorreferencial que se proyecta en distintas dimensiones.

⁴ Todo lo divino que representa el paraíso terrenal del *locus amoenus* se verá subvertido. Una muestra de ello son las figuras simbólicas de la religión católica –como los santos (di Giorgio, 2017: 36), vírgenes (40-41) y monjas (54): “Él se parecía a Jesús, y ella, a María. [...] Más bien parecían hermanos. [...] El sexo de él rugió y tembló; el de ella cayó al suelo y quedó a la vista como una rosa imperial, una diadema” (16-17). Croce advierte que la relación de Jesús y María resulta incestuosa y se convierte en una herejía (Croce, 2020: 136).

Los elementos como la naturaleza (*locus amoenus*), la religión, la familia y Mario convergen en esta “dimensión” múltiple y surrealista, sin que su yuxtaposición aleatoria provoque un quiebre en la diégesis narrativa. Acontece así una “captación simultánea de los elementos en juego (o en actividad) y de las relaciones existentes entre ellos” (Dällenbach, 1991: 120). La intercalación de recuerdos (de historias) que, a su vez, contienen otros (otras historias) es un procedimiento del *mise en abyme* (o relato especular para Dällenbach).

Cabe decir que el *mise en abyme* no solo trata de una historia dentro de otra, sino que refleja o introduce al propio autor en la historia que cuenta el narrador, razón por la que Dällenbach lo llama “especular” (es decir: un efecto espejo). Así, la narradora de *La flor de lis*, al retomar aspectos reales de la vida de Marosa di Giorgio, convierte a la propia autora en un artificio autorreferencial. En otras palabras, crea a una “Marosa” (alterna a la real) que hace un personaje de sí misma. Lo anterior se puede ilustrar con el concepto de “autora implícita”; lo que hace que la obra se encripte en sí misma y se presente el enigma mariosiano.

Con respecto al concepto de autor implícito, Wayne C. Booth menciona que este tipo de agente narrativo “es siempre distinto del ‘hombre real’, cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, ‘un segundo yo’, a medida que crea su obra” (1974: 143). Es decir, ocurre un proceso de ficcionalización de sí mismo. En la presente obra, dicho mecanismo sirve para enfatizar una perspectiva interiorizada en el discurso del narrador.

Este tipo de composición no es exclusiva de *La flor de lis*. Si seguimos a la crítica estudiosa de la literatura de di Giorgio, encontramos conclusiones semejantes. Por ejemplo, Bruña Bragado observa un procedimiento estructural similar en *Mesa de esmeralda*:

Las imágenes no son, en ningún caso, realistas, sino un cuño fantástico muy personal, pues la perspectiva cambia de continuo, en tanto lo relatado carece de orden narrativo o progresión cronológica. Estas estampas constituyen, finalmente, juegos de espejos, superposiciones o simultaneidades cubistas, surrealistas o incluso expresionistas, dada la distorsión formal (Bruña Bragado, 229).

El espejo es un eco de la realidad que se desenvuelve en otro espacio y tiempo. Esto es justo lo que sucede en los recuerdos de la protagonista. La temporalidad y los lugares se alternan sin una secuencia continua, lineal o lógica. En el juego de espejos enfrentados (efecto Droste), la narradora “Marosa” crea una doble visión: alude a experiencias propias y construye una versión genésica⁵ de sí misma.

⁵ Aquí entenderemos el concepto genésico/genésica como un sinónimo de erótico, sensual y carnal (*Revista Digital Universitaria*, 2006: sp).

En la yuxtaposición de los recuerdos marosianos, se constituye una combinación de complejos e imbrincados planos narrativos –o fragmentos– que articulan el “extravagante enigma”⁶ de la estrategia literaria de *La flor de lis*⁷.

Para poder sustentar esta hipótesis, observamos una serie de indicios que dan pie a una secuencia de rememoraciones interconectadas. De este modo, en la diégesis emerge una alternancia entre un pasado anterior (los recuerdos de infancia y la familia) y un pasado inmediato (la relación adulta entre la protagonista y Mario). En la coyuntura de esta alternancia de tiempos, los episodios eróticos comenzarán a brotar. Muestra de lo anterior es la “secuencia” de historias de las páginas 17 a la 19, en las que demostraremos cómo se conectan estos textos. En el primero (de la página 17), se introduce a Mario de manera tácita:

La noche que te conocí, 24 de agosto y llovía.

Iba con mis padres y hermana y nos refugiamos en un portal.

Rodaron caravanas, verde-azul de luna, o acaso solo cayó una. Y la recogí. Ella dijo (la caravana): Viste ese rostro extraño. Yo contesté: No sabía que existía.

Y ¿cómo imaginarme el hechizo y la relación tan rara?, los años siguientes, largos, pero con rapidez de nube.

...Allá a lo lejos está una niña y aguarda una repuesta.

O acaso sea solo un hada cambiando los jardines. (Di Giorgio, 2017: 17)

En esta narrativa, la protagonista recordó el momento en que conoció a Mario. Aunque describe la escena como si ocurriera en el instante que la cuenta, los hechos sucedieron en el pasado. Al mismo tiempo, evoca la presencia de su familia: “Iba con mis padres”, anclaje que sirve para recodar un acontecimiento con su madre en el subsecuente microrrelato:

⁶ Con “enigma” nos referimos a los múltiples códigos que se requieren para poder vislumbrar el sentido que este crea. En cuanto a “extravagante”, la intención es hacer alusión al surrealismo, al erotismo, al primitivismo (salvajismo), y a los temas de religión que rodean la obra. Dicho conjunto de elementos dista de componer un campo semántico unificado, de ahí que la heterogeneidad de los conceptos resulte extravagante.

⁷ Sus procedimientos estéticos y su narrativa no lineal, así como sus temas y sus personajes recurrentes tienen una configuración intratextual, es decir, una estructura de relaciones internas que en conjunto singularizan su producción creativa.

Mamá me inscribió en la Iglesia Católica. Como en su jardín de narcisos.

Cuando pasaron los años y cambiamos de casas, yo proseguí en medio del jardín de narcisos. A cuya vera te paraste una noche de agosto.

Pero eran flores ¿infranqueables? la sombra-luz de mi madre.

La flor de narciso. (2017: 17)

En estos dos ejemplos, la narración se encuentra entre un pasado inmediato con Mario (“te conocí”, “te paraste”) y un pasado muy anterior, con su familia (“pasaron los años y cambiamos de casas”), procedimiento que vincula paralelamente dos tiempos, o, dos dimensiones espaciales, en el presente del discurso. Por su parte, la anterior mención a la religión –“me inscribió en la Iglesia Católica”, conlleva a otro recuerdo con el mismo carácter religioso:

Cuando yo era muy chica, mamá me regaló el Ángel de la Guarda. Es una estampa –dijo. Pero bien vi que era de verdad, el Ángel. No era una estampa, era el Ángel. Un ángel es así, leve, un color, una pintura, qué peso puede tener.

Plumas largas y muy blancas y una azucena o algo parecido, lis, en la mano con la que me amparara de todo mal.

Pasó el tiempo, desapareció la estampa, y el Ángel está conmigo, aún más fuerte y leve, adentro, de sien a sien. Me libró del mal; y me salvó de Mario.

Mas ¿qué digo? ¿Los ángeles se equivocan, tienen yerros?

Mario fue y es también, un color, un oro, unas plumas, un timbre, que van, interna y eternamente, de una a otra sien. (2017: 18)

En el anterior microrrelato, la mujer ya no le cuenta algo a Mario. Cambia el plano narrativo y espacial. Describe cómo un ángel la salvó de este personaje masculino. Por tanto, el tema de la tradición religiosa continúa en el próximo recuerdo:

Me inscribió en la Cuaresma, la Semana Santa, la Cruza, las violetas.

Había un esplendor y una oscuridad, Y gran telón de neblina color perla, junto al que ella caminaba, como llevado de la cruz, paso a paso. Mamá.

Tocando apenas con sus delos lilas, largos, los míos chiquitos.

Nos cruzaban espárragos en rosa fucsia, muy altos, alcauciles, hongos y anémonas. Se paró una anémona. Ella dijo: –Desviémosla.

Y proseguía. Tocando casi mis manos con las suyas, largas y violetas.
(2017: 18)

Observamos que, a propósito de las festividades religiosas, la protagonista trae a colación, de nuevo, al personaje materno y a las flores: “dedos lilas, rosa fucsia, hongos, violetas”, elementos que comienzan a tener una prioritaria importancia. En la secuencia de sus memorias, las flores simbolizarán lo sexual; al tiempo que continúa la presencia de figuras místicas (una virgen):

Un solo dedo de ancho, blanco, corvo: calas. Una mano de aurora apretando el racimo sexual verde y pesado: bromelias. La Virgen está adentro de las matas, con el mismo antiguo traje. Narcisos se erigen o se inclinan dorados y de oro en su homenaje.

Y pasa el pájaro de un solo pie; se desliza elegantemente. Por todo. Lo vi. No lo vi. Es mentira. Sé que está. No existe. Hay uno, son cien. Qué va a ser! ¡Qué importa? Yo lo vi. Yo no lo vi.

La tarde está móvil. Como si no fuera a anoecer.

Pasa el pájaro que camina con un solo pie, sin saltar. Da un grito pequeño. Y cae algo de un árbol. No se sabe si una fruta, una margarita, este papel. (Di Giorgio, 2017: 19)

Las flores sirven de pretexto para recrear un suceso en el que sus tías Luzbel y Anamora estaban presentes. En el transcurso de los discursos reminiscentes de la protagonista, la aparición de las tías junto a elementos vegetales y animales será recurrente:

En medio de la tarde llegaron las tías Luzbel y Anamora. Estaban en el largo sofá, con las capelinas y vaporosos vestidos. Decían que eran muy malas, dos hienas; bellísimas. Las manos largas y blancas despedían el resplandor, reflejos. Contaban cosas de antaño y de ahora.

Me dieron un ramo. ¡Qué flores tan blancas habían traído, como nieve y jazmín! entre las hojas duras, picudas.

Quedé asombrada. Era demasiado! Iba con el ramo por las habitaciones, sin saber qué hacer o decir. Alguien de la casa me miró con una sonrisa indescifrable, triste. Quedé intrigada. Pero murmuré:

—Ya están aquí las tías Luzbel y Anamora.

Fue lo que dije. (Di Giorgio, 2017: 19)

La narradora entrecruza —sucesivamente— recuerdos en los que influyen motivos anteriores. Acerca de este tipo de construcción

narrativa, Vásquez Rodríguez percibe un mecanismo parecido en *Misales*. El investigador señala que di Giorgio “se aloja más en el cambio y transformación de los personajes que en los estados de la subjetividad del ‘yo poético’” (2008: 261). Coincidimos en este argumento.

En *La flor de lis*, la alternancia de tiempos es un procedimiento estético narrativo ya antes observado en otros autores, por ejemplo en *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo. Por su parte, la transgresión estética más significativa de la obra marosiana ocurre con los personajes (una “Marosa” doble: protagonista y narradora) y con los motivos, como el *locus amoenus* y el erotismo.

La poeta logra una obra literaria que hace difusos los límites entre la realidad y la fantasía; entre lo real y lo surreal. Asimismo, el juego de lo intratextual con lo metaficcional⁸ resulta otro artilugio que particulariza su obra. Como muestra de esto, la inclusión de los nombres de sus padres y abuelos (di Giorgio, 2017: 71).

Larre Borges considera que di Giorgio se introdujo en su obra “como hicieron históricamente muchos pintores que se colocaban en el cuadro, [Marosa] se ha incluido através de esa clara metáfora: la mujer que pinta siempre una misma flor, que no es nunca la misma” (2017: 226). Entonces, esta narrativa en *mise en abyme* alude a la configuración de una doble dimensión. Tal como el cuadro de “El matrimonio Arnolfini”, de van Eyck, donde el escudo, a manera de espejo, proyecta lo que sucede en la otra dimensión. E. Raúl Levín, en su trabajo, “Alicia en el país de las pesadillas”, considera que:

la dimensión del entorno reflejado obedece a las leyes perspectivas, pero a diferencia del espejo perspectivo, los objetos que ocupan lo que podría suponerse como dimensión en el espejo (incluida la imagen del observador) están invertidas respecto a lo que será la presencia de un ‘yo otro’. (Levín: 505)

⁸ Nos referimos a la inclusión de Mario y de las flores como puentes de conexión de su obra completa (*Los papales salvajes I y II*). Asimismo, lo metaficcional se encuentra en la inserción de las escenas que bien podrían ser sacadas de la vida real, como la visita de la protagonista al ginecólogo (que aparece en los primeros microrrelatos de *La flor de lis*); o la introducción de los nombres reales de sus padres, sus abuelos maternos y su hermana. La narradora de *La flor de lis* hace un guiño a la experiencia teatral de la autora, quizá por eso incluye en su narrativa a una tía que es actriz llamada Astromelia Médicis (di Giorgio, 2017: 15).

La exposición de Levín nos sirve para confirmar que la composición narrativa y estructural de *La flor de lis* coincide con el mecanismo del espejo⁹. El espejo refleja los objetos de modo tal que se perciben como los originales; sin embargo, no lo son –ni siquiera Marosa di Giorgio, la escritora, es la misma “Marosa-personaje” en sus textos. Este reflejo se trata de un desdoblamiento de su protagonista.

En ese mismo sentido, Larre Borges menciona que “pocas obras de la literatura han creado un universo autoficcional de tan profunda y compleja urdimbre” (2017: 226). Si bien la investigadora se refiere a *Misales*, no resulta sorprendente que este mismo argumento se acople a la obra que ahora estudiamos. La investigadora concluye que “*La flor de lis* es un libro singular en el raro universo marosiano, la cercanía del fin potenció aún más la libertad de su escritura” (231). Esto nos lleva a considerar que la particular praxis creativa de di Giorgio simboliza, más allá del erotismo y del surrealismo, su concepción del arte literario, que es encriptar un enigma en su retórica.

En lo referente al uso del *mise en abyme*, Dällenbach menciona que “hace inteligible el modo *de funcionamiento del relato*, el reflejo textual siempre es, también, *mise en abyme del código*, aunque la característica de esta última consista en revelar el principio de funcionamiento...”

⁹ Vale traer a colación los aportes de Jaques Lacan sobre la correlación entre el espejo y la formación del “yo”. El psicoanalista francés considera terminante que el sujeto (en particular, el infante) frente al espejo adquiere un autoconocimiento mediante la visualización de sí mismo (reconocimiento). No obstante, este autoconocimiento será fragmentado, pues el espacio del espejo es ilusorio. Para Lacan “el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social” (2009: 100). En otras palabras, el infante realiza una primera identificación de sí mismo. No obstante, tendrá un mayor autoconocimiento y consciencia de su “yo” hasta que se ponga en relación con otro “yo”. Esto es el “estadio del espejo”, en el cual existe un “yo” porque existe un “tú” –como alude Émile Benveniste en la subjetividad en el lenguaje. Lacan en su *Seminario sobre La carta robada*, de Edgar Allan Poe, sostiene la tesis de que uno es consciente de sí mismo hasta que se reconoce en el otro. Encuentra que en *La carta robada* hay un estadio clínico, no solo poético, lo que da un nuevo sentido al relato. En otras palabras, el sujeto es consciente de sí hasta que mira al otro. Lacan explica esto en su análisis del cruce de miradas entre el Rey, la policía, la Reina, el Ministro y Dupin (2009: 27). Para efectos de nuestro análisis, conviene retomar que, si bien el estadio del espejo de Lacan y del *mise en abyme* –relato especular– no convergen en sus principios constitutivos: uno es un proceso de autoconocimiento, mientras que el otro es un proceso discursivo; por otro lado, sí coinciden en la configuración del “yo – otro” que menciona Levin.

(1991: 120). Por tanto, proponemos que el enigma de *La flor de lis* se codifica de acuerdo a los mecanismos de este procedimiento narrativo.

3.1 EL LENGUAJE MARIOSIANO

Lo cierto es que el discurso marosiano también simboliza la creación de un singular lenguaje propio. La autora desarrolla una retórica particular para su protagonista (Larre, 2017: 227; Bruña, 2020: 227; Esteban, 2009: 62)¹⁰. En *La flor de lis* encontramos ejemplos como “señora pelirroja y pelirroja señora” (di Giorgio, 2017: 45); “Pomelo rosa – Rosa pomelo – Alhelí rosa o Rosa alhelí” (71); “Pelo rojo, de oro. Pelo de oro, rojo” (85). Así mismo, el contraste entre “Marosa-Mario”.

En relación con el lenguaje, Prieto refiere que Novalis es un precedente de la poeta de la uruguay (2015: 237). Coincidimos con su propuesta. En la búsqueda del lenguaje original en la poética, el alemán prioriza la metáfora para crear belleza en el lenguaje y subordina la referencia directa de las cosas.

No obstante, no menciona que el verso o la poesía sean el espacio ideal para esto. Su atención se concentró en la prosa. En palabras de María Victoria Utrera Torremocha, para Novalis: “la prosa es el punto de partida para la nueva literatura, que se renueva constantemente a partir de ella” (1999: 47).

La importancia de la obra de di Giorgio va más allá de su creación. Luce Irigaray en su estudio sobre el discurso de las mujeres y los hombres menciona que “Las mujeres establecen relaciones con el entorno real, pero no lo subjetivan como suyo. Ellas son el lugar de la experiencia de la realidad concreta, pero dejan al otro el cuidado de organizarla” (1992: 32-33).

¹⁰ También configura una nueva mitología de sí misma, que tiene raíz en sus orígenes: “Hoy es 8 de octubre. Papá y mamá se casaron un 8 de octubre de hace tantos años. Así que en un noche como esta había fiesta en aquella chacra. Los pájaros salvajes y los de vidrio de color se posaron en el alambrado. Y la magnolia espiaba y después nos vigiló durante cien años. Así se escribió el porvenir. Yo viviría y Nidia, y todo lo que vino más tarde. Los papales salvajes revoloteaban y se establecían” (di Giorgio, 2017: 107). Es reveladora la frase: “Así se escribió el porvenir”, sentencia que determina el nacimiento como persona y como autora de Marosa di Giorgio; así como el de su hermana Nidia di Giorgio.

Consideramos que di Giorgio logra ambas facetas: designar su propio mundo, al tiempo que lo estructura de acuerdo a su experiencia. Si bien aparece el personaje de Mario¹¹ como un “personaje eje”, su participación sirve de pretexto para evocar los recuerdos de la protagonista sobre su pasado.

Por tanto, *La flor de lis* asienta la autonomía¹² del arte literario marosiano, es decir, el sistema de reglas internas que operan en la producción literaria de di Giorgio. No es fortuito que este libro comience y termine con fragmentos de *Papeles salvajes*, lo que insinúa que es la concreción de todo su proyecto editorial.

CONCLUSIONES

En resumen, en *La flor de lis* observamos cómo el espacio de la naturaleza –entendido bajo el tópico de *locus amoenus*, como paraíso terrenal en el que se desarrolla el despertar sexual de la protagonista, se verá subvertido. Los “hongos” y las “lombrices” representan el falo. Mientras que las flores emulan el órgano sexual femenino.

La protagonista narra una serie de vivencias eróticas que tienden a lo grotesco, dado que hay episodios de violencia y agresión sexual; mismas que suceden en el terreno de la noche, lo que conlleva a un estadio onírico.

En este sentido, se presenta el surrealismo. El edén marosiano se convierte en un espacio en el que se liberan los deseos sexuales de la protagonista y de otros personajes que, por lo general, suceden durante la ocaso. Así mismo, los actos y experiencias se distancian de lo moral y del recato, manifestación que coincide con los principios estéticos del surrealismo.

Breton, considerado como el padre del surrealismo, manifestó que la libertad tanto individual, cuanto social deben de acentarse en las reglas del arte de vanguardia. De modo que, retomó los conceptos de Freud sobre los sueños. Para él, lo surreal subsana la fractura entre lo real y lo

¹¹ A Mario se le dedica el libro *La flor de lis*: “Poemas de amor a Mario” (di Giorgio: 5).

¹² Al respecto de la autonomía del arte, Peter Bürger, en su ya clásico libro *Teoría de la vanguardia*, expone de manera puntual la separación del arte respecto a la vida práctica, pues el arte de la vanguardia ya no servirá para imitar la realidad. De modo que “el arte se convierte en el contenido del arte” (103). En otras palabras, el arte se rige bajo sus propias reglas.

irreal “sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (1924: 290).

La libertad creativa permite que cualquier tema tabú pueda ser considerado como estético. El crimen, la violación, el sadismo, lo grotesco, entre otros motivos de índole escandalosa para la moral y el conservadurismo social, pueden ser considerados como conceptos artísticos en literatura, pues en el lenguaje literario se expresa el deseo, incluso, el primitivo.

En cuanto al lenguaje, el discurso narrativo de *La flor de lis* se configura en un espacio especular. La yuxtaposición de los microrrealos revela una estructura de textos intercalados entre sí. La protagonista alude a un recuerdo, y dentro de él, aparece otro. De suerte que hay una composición en *mise en abyme*, pues no solo se narra una historia dentro de otra, sino que se introduce al propio autor en la historia. Dällenbach llama “especular” a esta estructura discursiva, dado que tiene un efecto de espejos enfrentados, o de efecto Droste (en la que hay una imagen recursiva del autor dentro del mismo plano espacio-temporal).

En este mismo orden de ideas, aparece la figura de “autora implícita”, pues se produce un efecto de auto ficcionalización de Marosa di Giorgio. Se crea una versión distinta de la mujer real, es decir de la autora real, se trata de un “segundo yo” –de acuerdo con los argumentos de Booth–, la cual emerge, conforme se desarrolla la obra, como un artificio o mecanismo narrativo que sirve para dar un efecto de discurso interiorizado sobre la figura ficcionalizada del propio autor.

La protagonista, la naturaleza salvaje –el *locus amoenus* subvertido por el efecto del espejo–, la familia, la religión, y Mario, el principal personaje masculino, convergen en esta yuxtaposición recuerdos. Por tanto, se crea una “dimensión” múltiple y surrealista. La dimensión de lo especular da una sensación de profundidad, pues un recuerdo lleva a otro, y este, a su vez, a otro. Se produce una estructura de capas que de a poco son develadas; al tiempo que da una impresión de discontinuidad de tiempos (fragmentarismo), sin que por ello exista un quiebre en el discurso no lineal.

Por último, en esta contraposición especular también hallamos la génesis del lenguaje marosiano. En *La flor de lis* existe un discurso metafórico que se particulariza por la presencia del retruécano, que es la repetición de una frase en sentido inverso. Aparece, de nuevo, el efecto de alteración o subversión de los elementos. De esta manera, Marosa di Giorgio designa su propio mundo.

Antes de concluir, vale decir que, aunque hemos propuesto que la construcción narrativa en *mise en abyme* de *La flor de lis* nos dio indicios para proponer algunos motivos temáticos (el *locus amoenus*) y estéticos (surrealismo) en la obra, el enigma marosiano sigue presente. Las hipótesis y las conclusiones de este artículo resultan, si acaso, un aporte para ampliar y continuar con el estudio de la literatura de Marosa di Giorgio.

La indeterminación del enigma de *La flor de lis* continua, pues todavía quedan códigos por descifrar. Falta mucho por decir sobre su metaficción, su *retórica erótica/erótica retórica*; así mismo, sobre los tipos de metáfora que, en el basto jardín de posibles significados de estos *papeles salvajes*, están a la espera de ser develados por el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José (2013), “El género *queer* de Marosa di Giorgio”, *Cuadernos del CILHA*, 14, pp. 153-163. Recuperado de <http://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/5116660.pdf>. (04/02/2020).
- Booth, Wayne C. (1974), “Capítulo VI. Tipos de narración”, *Retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía Santiago Guben Garriga-Nogués, Barcelona, Bosch, pp. 144-157.
- Bürger, Peter (1987), “La negación de la autonomía del arte en la vanguardia”, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, pról. Helio Piñon, Barcelona, Ediciones Península, pp. 100-110.
- Bravo, Luis (2012), “Lecturas herme(néu)ticas del código *Los papeles salvajes*”. Recuperado de https://www.academia.edu/34298844/MAROSA_DI_GIORGIO_LECTURAS_HERME_NEU_TICAS_DEL_CÓDICOLOS_PAPELES_SALVAJES; (03/05/2020).
- Breton, André (1924), “Primer Manifiesto del surrealismo”, en Mario de Micheli (2015), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel

Sánchez Gijón, trad. de los nuevos textos de la vigésima ed. italiana Pepa Linares, Madrid, Alianza, pp. 277-303.

Bruña Bragado, María José (2020), “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa di Giorgio”, *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, pp. 233-240. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/417> (04/01/2020).

Croce, Marcela (2020), “Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada de Marosa di Giorgio”, en María José Rossi (coord.), *Polifonía y contrapuntos barrocos. Marosa di Giorgio*, José Lezama Lima, Wilson Bueno, pp. 133-144. Recuperado de <http://www.teseopress.com/polifonia/chapter/naturaleza-en-trance-y-otros-atentados-a-la-armonia-en-la-prosa-desaforda-de-marosa-di-giorgio/> (05/08/2020).

Dällenbach, Lucien (1991), *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor. Literatura y Debate Crítico.

De Micheli, Mario (2015), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel Sánchez Gijón, trad. de los nuevos textos de la vigésima ed. italiana Pepa Linares, Madrid, Alianza.

Di Giorgio, Marosa (2017), *La flor de lis*, Buenos aires, El cuenco de plata.

Esteban, Patricia (2009), “Otra voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana barrocos*, 38, pp. 55-71. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110055A/> (04/02/2020).

Foresti S., Carlos (1963), “Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo (locus amoenus-locus eremus”, *Boletín de Filología*, 15, pp. 5-31. Recuperado de <http://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/47414> (03/03/2020).

Freud, Sigmund (1905), *Tres ensayos de teoría sexual*, trad. y notas de Juan Bazúa. Recuperado de http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/identidad_imaginaria/Tema_III/Sigmound_Freud_Tres_Ensayos_sobre_la_sexualidad.pdf (14/12/2020).

Freud, Sigmund (1915), “La represión”, en *Obras completas*, vol. 14, trad. José Luis Etcheverry, trad. de los comentarios y notas James Strachey y Leandro Wolfson, Amorrortu editores, Buenos Aires, pp. 135-152.

Garbatzky, Irina (2008), “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio”, *Orbis Tertius*, 13, pp. 1-7. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf (01/02/2020)

Irigaray, Luce (1992), *Tú, yo, nosotras*, trad. Pepa Linares, Madrid, Cátedra.

Lacan, Jacques (2009), *Escritos I*, rev. con la colaboración del autor y de Juan David Nasio; trad. Tomás Segovia y Armando Suárez, México, Siglo XXI.

Larre Borges, Ana Inés (2017), “Historiando a Eros”, *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 219-233, José Lezama Lima, Wilson Bueno. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/60407/1/21.pdf> (05/03/2020).

Levín, E. Raúl (2011), “Alicia en el país de las maravillas”, *Psicoanálisis*, 33, pp. 501-530. Recuperado de <http://www.psicoanalisisapdeba.org/wp-content/uploads/2018/05/Lev%C3%ADn.pdf> (03/03/2020)

Prieto, Julio (2015), “Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Girogio”, en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt, Fernando Valls (eds.), *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, pp. 235-247.

Revista Digital Universitaria (2006), “Concepto de material pornográfico”, 7, s. p. Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num1/art05/art05-4.htm>

Utrera Torremocha, María Victoria (1999), “Novalis y la búsqueda del lenguaje original”, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, pp. 44-49.

Vásquez Rodríguez, Gilberto (2008), “El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio”, *Anales Nueva Época*, 11, pp. 261-282. Recuperado de <http://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10423> (04/02/2020).