



## **De los naranjos caen frutas y flores. De lo sensorio-poético del cuerpo performático en *Rosa Brillando***

**Nayla Marchese**

**(Universidad de Buenos Aires)**

*Domingo a la tarde, y voy por el huerto  
sin recordar cómo salí y llegué hasta acá.*

Marosa Di Giorgio

*Se estará de acuerdo en que un banquete así preparado  
es un verdadero drama.*

David Le Breton

Me dirijo hacia Pi y Margall 1124. Es domingo por la tarde y la calle está casi vacía. Pienso en las ganas que tengo de ver poesía en el teatro y es así como llego a Querida Elena, una casona en el barrio de La Boca. No hay timbre; toco la puerta; un hombre me abre y me invita a pasar, me cobra la entrada: "La señorita le entrega el programa", me dice. La señorita es una muchacha de menos de 14 años que me entrega una postal con los datos de la obra y un papelito donde se presenta a Marosa Di Giorgio, poeta uruguaya que será la base de la dramaturgia de *Rosa Brillando* (2010).

La obra empieza desde ahí, desde ese zaguán con aroma a incienso y un hogar prendido, donde unas siete personas ya parecen demasiadas –tengamos en cuenta que el espectáculo está pensado para un máximo de 25 personas–. Así, avanzando un poco más sobre el espacio, nos encontramos en una habitación decorada con un estilo kitsch en dónde nos esperan dos teteras y varias tazas de distintos juegos. Hay sillones viejos y la nena de los programas ahora se pasea repartiendo trozos de budín a los invitados-espectadores. La recepción en familia comienza a generar el código de intimidad que se vivirá en escena, puertas adentro de la casa de la *Recitatriz*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Dice la intérprete y co-autora Vanesa Maja en relación a este término: "Recitatriz es un término que utiliza Marosa y a mí me encanta. Creo que tiene un humor divino. Esta mezcla de recitadora, declamadora y actriz". Sonia Jaroslavsky, "Dulce atardecer", en *Suplemento Las 12*, Página 12, 11 de Junio de 2011.



Por ello, siguiendo la recurrente metáfora de las frutas y las flores que plantea la poética de Marosa y que los dramaturgos conjugan meticulosamente con elementos escénicos, plantearé como andamiaje del análisis el libro del antropólogo David Le Breton: *El sabor del mundo*. Allí –en el libro y en la obra– los sentidos toman forma a partir de la cultura a la que pertenece el sujeto. Así “[d]ecir, con Descartes ‘Pienso, luego existo’ significa omitir la inmersión sensorial del hombre en el seno del mundo.”<sup>2</sup> En cambio una antropología de los sentidos “implica dejarse sumergir en el mundo, estar dentro de él, sin desistir de una sensualidad que alimenta la escritura y el análisis.”<sup>3</sup> La obra como un complejo plato preparado por un chef que no olvida detalles. Condimentada por la sensualidad propia de los poemas de Marosa Di Giorgio a los que Vanesa Maja les pone el cuerpo.

A su vez, es menester destacar, que estos sentidos se anclan y se resignifican en lo subjetivo de quién los vive. Como bien detalla el autor anteriormente nombrado: “[a]l recorrer un mismo bosque, individuos diferentes no son sensibles a los mismos datos. Está el bosque del buscador de hongos, del paseante, del fugitivo, el del indígena, el bosque del cazador, del guardamonte, (...)”. También el bosque de Marosa y el bosque que logra crear Maja. “Mil bosques en uno solo, mil verdades de un mismo misterio que se escabulle y que sólo se entrega fragmentariamente”<sup>4</sup>. Y que quizás sea el espacio ritual del teatro el que logre unir, suturar, armonizar la multiplicidad en un cuerpo que llamaré cuerpo performático.

Apenas quince minutos pasadas las cinco, la dueña de la casa-teatro nos invita a pasar a otra de las habitaciones. Caminamos por un pasillo del que cuelgan finas ramas verdes y llegamos a una puerta blanca. Sale entonces a nuestro encuentro La Recitatriz, quien nos abre la puerta de su casa y nos invita a pasar. Entradas duplicadas, mundos dentro del mundo, como en un juego de cajas chinas, capas de realidades que se superponen unas a otras. Vamos entrando de a poco en el universo Marosa-Maja, universo autónomo, hábitat autocontenido, cuerpo

---

<sup>2</sup>David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 11

<sup>3</sup>*Ibid.*

<sup>4</sup>*Ibid.*



monádico, único, irradiante, atravesado de una infinidad de seres de la naturaleza, como bien remarca Roberto Echevarren en el prólogo de *Misales*<sup>5</sup>. Concibiendo un hábitat autónomo que re-presenta el espacio exterior y siguiendo la concepción de mimesis de Paul Ricoeur, encontramos los puentes entre la gran metáfora viva que es la obra en su totalidad y la contingencia socio-cultural. Volveré sobre esta idea en los siguientes párrafos, intentando hacerla funcionar junto con la idea de la obra como cuerpo performático. Sabiendo que "todo cambio de estructura [de espacio, diremos en este caso] pasa por un momento de intuición súbita en el que la nueva estructura [el nuevo espacio] emerge de la desaparición y transformación de la configuración anterior."<sup>6</sup> Nos permite entonces, a la salida del teatro, re-configurar sensorial y racionalmente los espacios transitados. Espacios tangibles que son, a su vez, espacios lingüísticos, poéticos, artísticos.



Foto, gentileza Duche&Zarate

*Así, mientras afuera ruge el bosque, adentro todo se volverá más oscuro y más radiante,* declama la actriz mientras terminamos de acomodarnos al pequeño

<sup>5</sup>Marosa Di Giorgio, *Misales*, Mayo de 2011, Ediciones El cuenco de plata / Latinoamericana).

<sup>6</sup>Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001, p. 261.



espacio que contendrá la representación u ofrenda<sup>7</sup>, como a la coautora le gusta pensar la obra, siguiendo quizás con la lógica sacro-pagana que inunda la poética de Marosa y planteando de esta manera al espacio de representación como un espacio ritual. Ritual que tendrá su clímax en la escena en la que la actriz, luego de cantar *Soy pecadora* de Ana Prada, se dispone a comer las frutas y verduras de su *altarcito* (un pequeño mueble de madera que expone vegetales y guarda en un cajón una cuchilla y una pequeña radio).

Al ingresar al espacio escénico (si es que la escena no comenzó ya desde la llegada al teatro), en cada una de las sillas hay una flor esperándonos con un cartelito que dice: "Esta flor deberá ser arrojada a la recitatriz cuando ella lo indique." Anuncio que coloca en primer plano el planteo lúdico de la obra en relación al rol de la actriz, al del espectador y, en suma, a la configuración de este espacio-otro que es el teatro o, ampliando un poco el concepto, lo poético, esta gran metáfora viva que planteaba anteriormente. La obra da cuenta entonces de su propio artificio e invita al espectador a predisponerse al juego. Una de las dimensiones que acerca la propuesta de *Rosa Brillando* a ciertas características de la performance, retomando lo lúdico, lo colectivo, lo ritual y la mostración de lo técnico, por tomar algunas de las pistas que nos deja Schechner<sup>8</sup>.

Se propone entonces un espacio en el cual una recitadora se pondrá el traje de actriz para invitarnos a sumergirnos en el universo poético de Marosa Di Giorgio. Así, el cuerpo de la actriz será habitáculo de estos poemas y sus metáforas, cuerpo que se pondrá al servicio de las imágenes desplegadas por las palabras y de aquellas creadas en escena mediante un reproductor de filminas. Lo particular de estas últimas es la impronta que llevan de un completo presente. Imágenes improvisadas en su configuración, creadas durante la función con plumas, pequeños frutos, redes, recipientes de vidrio, agua y tintas de colores. Imágenes que comienzan a funcionar dentro del relato aún desde su proceso de creación, hasta el momento en el que el cuadro está terminado y la actriz decide pararse y proyectar esa imagen sobre su vestido blanco, sobre su cuerpo. Si se quiere, podría decir,

---

7 Dice Maja: "Marosa nos ofrenda sus palabras, y nosotros las ofrendamos al público". Roxana Sandá, "Honor a la Recitatriz", en *Suplemento Las 12*, Página 12, 11 de Junio de 2011.

8Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000



encarnando la metáfora. "Saborear es un goce de la mirada", dice Le Breton<sup>9</sup> en su texto y es ahí donde esta conjunción escénica entre la mostración de lo técnico, la improvisación, el mundo de los alimentos y los sentidos se unen en el *cuerpo performático*.

Vanesa Maja, como actriz y codramaturga de la obra, plantea un registro del cuerpo extracotidiano que aquí llamo *performático*<sup>10</sup> debido a que (a excepción del momento en que vuela) es un cuerpo cotidiano en el que se imprime el presente de las imágenes que crea y funciona así como puente entre lo poético y lo cotidiano del cuerpo del espectador. Pensando, con Diana Taylor, la performance como aquellos "actos vitales de transferencia"<sup>11</sup>, la experiencia vital de relación profunda con la naturaleza y lo erótico de ésta es lo que se intenta transferir al espectador. Vivencia de la cual Marosa deja registro en sus poemas y Maja retoma para encarnarla y proyectarla en el espectador. Este proceso es posible gracias a la base cultural compartida por los artistas y los espectadores, facilitado por los puentes sensoriales que la obra abre entre los cuerpos de la actriz, del músico y de la poeta para con los cuerpos de los espectadores. Esto podemos verlo, por ejemplo, en los poemas –que vuelven sobre sabores y aromas que reconocemos, de los cuales podemos llegar a tener registro en nuestro propio cuerpo o podemos imaginar y reconstruir– y en la voz digital que entra a escena trayendo un fragmento de cuerpo, del cuerpo de la poeta –que también podría ser el nuestro–. Este ente performático, que es el cuerpo de la actriz pero es también el cuerpo todo de la obra, nos invita al juego desde un conjunto de pequeñas reglas: el cartel sobre la flor en cada butaca, la recepción con merienda, la despedida con fruta. Lo cotidiano dentro de lo extracotidiano, lo extracotidiano planteando sus reglas que permiten el nacimiento de este cuerpo-obra que sólo es posible en un tiempo-espacio protegido

---

9David, Le Breton, ob. cit., p. 259

10 Utilizo este término para acercar la noción de cuerpo hacia las fronteras que plantean los estudios performáticos, en donde conviven el ritual, lo cotidiano, lo antropológico y lo escénico, entre muchas otras cosas. Marcando una tensión respecto del cuerpo extra-cotidiano que plantea Barba, planteo que, en la mayor parte de la obra, se hace un uso del cuerpo que remite al registro de lo cotidiano, sobre el cual se sobreimprime el registro poético, creando un efecto de contraste pero también de complementariedad.

11Diana Taylor, *Hacia una definición de la performance*, En *Conjunto*, Revista de Teatro Latinoamericano, Casa de las Américas, Nº126 (sept.-dic.), La Habana, Cuba, 2002



que habilita la invocación de Marosa<sup>12</sup> y la aceptación de parte del espectador del teatro como espacio ritual. Ritual que se configura en un entre-dos, en un choque semántico entre el mundo cotidiano y el mundo poético. Espacio configurando en ese no-lugar que crea la dialéctica entre la escena y los espectadores.

Palpamos entonces la experiencia de ver surgir puentes que comienzan a abrirse desde la llegada a la casa-teatro y que permanecen abiertos luego de finalizada la propuesta. Se unen así, en este cuerpo performático, el universo teatral con el mundo cotidiano. Y se difuminan, de alguna manera, las fronteras entre el arte y la vida, entre el adentro y el afuera, transformándolo todo en una intimidad que se hace pública. La impronta poética nos genera un corrimiento de lo cotidiano, pero nos prepara sensorialmente para la vida en el afuera, ya que “[l]os sentidos son una materia destinada a producir sentido; sobre el inagotable trasfondo de un mundo que no cesa de escurrirse, configuran las concreciones que lo vuelven inteligible.”<sup>13</sup> El cuerpo, siguiendo con Le Breton y con la propuesta de *Rosa Brillando*, “se metamorfosea en imágenes, en sonidos, en olores, en texturas, en colores, en paisajes, (...)”<sup>14</sup> en metáforas poéticas.

Respecto de esto, podría citar el poema (*rosa brillando*)<sup>15</sup> del poemario *La flor de lis* de Marosa Di Giorgio:

Es un día deslumbrador. Una nube blanca va y vuelve y hace más deslumbrante el día. Estoy de pie guardando la casa, tal me lo mandaron y yo misma me lo mandé. Ficho las cazuelas en la cocina; los anaqueles y el piano; almohadones y sobrecamas en flor. Pero, súbitamente, me doy cuenta. Ésta no es mi casa, no, nuestra casa. Tal vez la de algún vecino; hay muchas hermosas, casi iguales. La nuestra es una covacha, bellísima. Y los abuelos son reyes, y príncipes los padres, y nosotras, princesas. (*Pomelo rosa – Rosa Pomelo – Alhelí rosa o Rosa alhelí.*) ¿Cómo? ¿Vigilo un hogar de otros? ¿Me equivoqué? Asustada levanto en vuelo. Llego. Aquí es. Aquí sí. Ventanas y puertas, todas abiertas. Adentro cruza el viento. *Los canarios de otro silban, salmón, llama; uno se posa sobre mi mano y se va. De habitación en habitación pasa un lagarto; lleva en la boca un huevo.*

---

12Invocación que se produce mediante los poemas encarnados y recitados por Vanesa y también en la propia voz de Marosa, la cual es, como comenté anteriormente, reproducida en el espectáculo.

13David Le Breton, ob. cit.; p.11

14Ibid.

15 Marosa Di Giorgio, *La flor de lis*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 71. Las itálicas las he colocado para resaltar partes del poema que analizaré a continuación en su relación con la puesta en escena de la obra.



*Convoco a los abuelos reyes, Eugenio y Rosa; a los padres príncipes, Pedro y Clemen; y nosotras, Pomelo rosa –princesas– Rosa pomelo, Rosa alhelí o Alhelí rosa...*

*En una gruta del techo se arrolla una comadreja.*

*Sobre una de las camas hay una mariposa, muy grande. Parece de raso azul con piedas...*

Una voz desde lo invisible, dice: -¡Cuidado! Ésa es la mariposa de tu destino. Mírala bien.

¿A cuál de las tres se dirige...?

Y las tres nos acercamos velozmente.

Es una mariposa enorme, azul, celeste, con ese bordado en perlas.

*Cada una lee lo que puede.*

Nos arrodillamos junto a la pared.

Así, como podemos ver, quedan planteados en este poema varias aristas que serán retomadas en la puesta en escena de *Rosa Brillando* y que abren el juego a la dimensión performática de la misma. Por un lado, la cuestión de la identidad triplicada de la poeta, que puede ser a su vez múltiples identidades (pomelos, rosas, muchachas) y que, podríamos plantear, guarda relación con la capacidad de la performance de relacionarse con la sociedad como conjunto. Arista que puede verse en la escena en que la actriz busca su nombre entre múltiples nombres femeninos que comienzan de a poco a transformarse en nombres de flores. A su vez, continuando con esta idea, otra de las características de Marosa es la capacidad del cuerpo humano de entrar en sensual comunión con la naturaleza, mutando y fundiéndose con ella. Un cuerpo que puede parir animales, que puede dejarse seducir por ellos, un cuerpo que puede volar, como pudimos leer en el poema y como Vanesa logra –con gran precisión– encarnar en escena. Momento en el que este cuerpo realiza un desplazamiento del cuerpo poético-cotidiano que la actriz viene proponiendo para acercarse a una propuesta corporal más cercana a la danza.

En ambos casos –y en los otros marcados en el texto– las fronteras entre los reinos se vuelven endebles, las casas son habitadas por animales, los animales mutan, son metafísicos, humanos; los humanos (la poeta, Vanesa Maja en la obra) son *medium* que *convocan* y que interpretan (*cada una lee lo que puede*). Y lo profano se vuelve sacro, y lo sacro profano, y es en ese entre-dos donde lo dispar



se une y lo fragmentario se vuelve unidad –tomando algunas pistas de Derrida<sup>16</sup>–. Y la obra se hace banquete ya que “[l]a boca es una instancia fronteriza entre el afuera y el adentro. Da lugar a la palabra, a la respiración, pero también al sabor de las cosas.”<sup>17</sup>



Foto, gentileza Duche&Zarate

*Rosa brillando* nos pasea sensorialmente desde la llegada al teatro; su sabor impregna el cuerpo de todo invitado-espectador que sale de Querida Elena con la sensación de estar aún en proceso de digestión. *Rosa brillando*, como una *obra total* donde las imágenes, la música, el cuerpo, los colores y las palabras se ponen

---

16Jacques Derrida, “Inyunciones de Marx” en *Espectros de Marx*, Barcelona, Trotta, 2003; p. 30. En este capítulo, el autor avanza sobre el concepto de una heterogeneidad radical y totalmente necesaria, sobre una disparidad sin dialéctica. Disparidad que podríamos concebir entre el afuera del teatro y el adentro, entre el *mundo poético* y el *mundo cotidiano*. Mundos que “(...) habitan contradictoriamente en torno a un secreto. [Ya que] si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquél [pasado, aquella Historia viva, aquella experiencia corporal colectiva] nunca podría ser heredado (...) La inyunción misma (...) no puede ser una sino dividiéndose, desgarrándose, difiriendo ella misma (...)”. Así el arte logra dar cuenta del cotidiano: desgarrándose de él, habitando en su lenguaje autónomo pero manteniendo –gracias a ese secreto– abiertos los puentes que logran unir lo disyunto y heredar un pasado que se hace presente para vislumbrar un futuro reconfigurado.

17David Le Breton, ob. cit.; p. 263.





al servicio de lo poético; donde la actriz (recitadora y dramaturga) se encuentra tan cerca de su público que es casi como si todos estuvieran alrededor de la misma mesa, compartiendo la misma fruta. Fruta que, al salir de escena, la dueña del teatro ofrece a todos en una bandeja.

Cita Le Breton a Brillat-Savarin, quien es su *Physiologie du gout* plantea:

[q]uien come un durazno resulta ante todo impresionado agradablemente por el olor que desprende; lo lleva a la boca y experimenta una sensación de frescura y acidez que lo invita a proseguir; pero sólo en el momento en que lo ingiere, cuando el bocado pasa bajo la fosa nasal, le es revelado el perfume, lo que completa la sensación que debe causar un durazno. En suma, sólo cuando lo ha ingerido, al juzgar lo que acaba de probar, se dice a sí mismo: `¡Vaya, qué delicioso!'<sup>18</sup>

Una obra, una poética, un banquete, una casa. Un ritual que se va configurando en un ida y vuelta entre la escena y el público, entre el afuera y el adentro, en constante tensión semántica –por seguir a Ricoeur–. Y será quizás en ese entre-dos, en ese coche de campos semánticos, que se produzcan múltiples nuevos significantes que tengan cierto nivel de referencia posible al mundo cotidiano y al mundo poético. Posibilitando entonces un viaje que ancla al espectador en su sensorialidad subjetiva y personal pero también colectiva y social. Dando cuenta así de un afuera que ingresa a escena para dar cuenta del mundo y un adentro que sale de escena para re-configurar el mundo.

#### **Ficha técnica**

Intérprete: Vanesa Maja

Dirección general: Juan Parodi

Música original en vivo: Gonzalo Gamallo

Dramaturgia: Vanesa Maja y Juan Parodi – Sobre textos de Marosa Di Giorgio

Diseño gráfico: Bárbara Delfino

Proucción: Ximena

[nayla.marchese@gmail.com](mailto:nayla.marchese@gmail.com)

**Palabras clave:** Di Giorgio, Parodi, *Rosa Brillando*, poesía

**Keywords:** Di Giorgio, Parodi, *Rosa Brillando*, poetry

---

<sup>18</sup>David Le Breton, ob. cit.; p. 257.