



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Literatura**

Proyecto de investigación teórica

**El devenir animal del sujeto femenino en *Los papeles salvajes* de  
Marosa Di Giorgio**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Literatura**

Autora:

Jennifer Zambrano Valarezo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Jenniffer Denisse Zambrano Valarezo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Paolo Vignola

Tutor del Proyecto de investigación teórica

Paulina Briones

Miembro del tribunal de defensa

Andrés Landázuri

Miembro del tribunal de defensa

## Resumen

El presente trabajo tiene como fin estudiar el devenir animal de los sujetos femeninos en *Los papeles salvajes*, la colección completa de poesía de la autora uruguaya Marosa Di Giorgio. Para dicho fin emplearemos algunos conceptos de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari. Esto a partir de la sospecha de que en el universo que construye Di Giorgio se generan ciertas dinámicas que manifiestan una alianza determinada entre los sujetos femeninos y los animales. Estos sujetos mantienen un vínculo intenso, a veces secreto, en el que surgen formas y lenguajes que permiten, pero también refuerzan, estas relaciones. Además, en esta misma línea, tomamos fragmentos de una ficción de la filósofa Donna Haraway para continuar con la reflexión en torno a la simbiosis humano-animal, que está presente en la totalidad de la obra de Di Giorgio y que nos lleva a cuestionar las jerarquías establecidas arbitrariamente en este mundo, pero también nuestra constitución como seres humanos, esto es, nuestra identidad.

Palabras Clave: Devenir, Di Giorgio, animales, mujeres, poesía.

## Abstract

The present work aims to study the animal-becoming of the female subject in *Los papeles salvajes*, the complete collection of poetry by uruguayan author Marosa Di Giorgio. For this purpose, I will use some concepts by philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari. This stems from the suspicion that Di Giorgio creates a universe in which certain dynamics manifest a determined alliance between female subjects and animals. These subjects keep an intense connection, sometimes secretive, in which arises forms and languages that allow, but also reinforce, these relationships. Besides, in this same line, I take fragments of a fiction by philosopher Donna Haraway to follow the reflexion around human-animal symbiosis, which is present in the totality of Di Giorgio's work and led us to question the arbitrarily established hierarchies in this world, but also our constitution as human beings, therefore, our identity.

.

Keywords: Devenir, Di Giorgio, animals, women, poetry.

## Índice

<b>1. Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>2. El universo literario de Di Giorgio</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1 Devenir y escritura</b> .....	<b>12</b>
<b>2.2 Caosmos</b> .....	<b>17</b>
<b>2.3 Devenir animal y devenir mujer</b> .....	<b>22</b>
<b>3. Devenir animal del sujeto femenino</b> .....	<b>28</b>
<b>3.1 Parentesco</b> .....	<b>29</b>
<b>3.2 <i>Los papeles salvajes</i></b> .....	<b>34</b>
<b>4. Conclusiones</b> .....	<b>48</b>
<b>5. Bibliografía</b> .....	<b>52</b>

## 1. Introducción

Prácticamente desde el propio origen de la filosofía, los animales han sido parte de la reflexión teórica del hombre. Si indagamos adecuadamente, podemos seguir el rastro de cómo han sido representados en cada momento y cómo, cada vez, esta representación estaba sujeta a los cambios sociales que se suscitaban. Los animales, entonces, eran una de las maneras en que el hombre, al compararse con ellos, reivindicaba su inteligencia y, por lo tanto, su poder.<sup>1</sup> Sin embargo, el que esta idea de superioridad coincidiera con la de hombre, blanco, heterosexual era esclarecedora respecto al funcionamiento de estas estructuras de poder. Tuvieron que pasar varios siglos hasta que la idea de hombre, tal y como se conocía, comenzara a difuminarse. Las nuevas búsquedas para construir identidades no se basaban en las contraposiciones de dos partes que parecían excluyentes entre sí, sino que se pensaba al hombre en conjunto con lo animal (y lo natural, etc.).

A causa de estos cambios, la mirada hacia los animales se fue transformando en gran medida y ya no se los calificaba de autómatas, que carecían de la capacidad de sufrir, como alguna vez planteó René Descartes en el Siglo XVII. Enmarcados en este contexto de apertura hacia nuevas definiciones y conceptos, comenzaron a aparecer pensadores reflexionando asiduamente sobre este tema. En la actualidad se puede encontrar un espectro más amplio de obras, autores, revistas, conferencias y actividades relacionadas con ellos.<sup>2</sup>

Marosa Di Giorgio es una de las autoras que escribe en medio de estas transformaciones gracias a las cuales fue posible concebir la poesía de la manera en que ella lo hizo. No obstante, aunque afirmemos esto, lo cierto es que apenas en los últimos

---

<sup>1</sup> Véase Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Madrid: Trotta, 2008).

<sup>2</sup> Entre lo más destacado, sobre todo en la región, está el Instituto Latinoamericano de Estudios Críticos Animales, que realiza publicaciones periódicas en su revista y en las jornadas académicas que suele desarrollar en distintos espacios.

años han aparecido estudios y análisis de su obra, que, al menos durante un tiempo, no recibió la atención que merecía. La coyuntura actual, además de permitir que estudiemos libremente la obra de esta autora, lo exige. El giro animal, el posthumanismo, y una serie de corrientes contemporáneas nos obligan a voltear hacia este tema y a esta autora casi dejada de lado.

A lo largo de su carrera literaria, que comenzó en 1953 con *Poemas*, Di Giorgio publicó una serie de libros entre los que constan: *Rosa Mística* (Interzona, 2003), *La Flor de Lis* (El cuenco de plata, 2004), *Misales* (El cuenco de plata, 2005), *El camino de las pedrerías* (El cuenco de plata, 2006) y *Reina Amelia* (Adriana Hidalgo, 1999), su única novela. Estas se convirtieron en sus únicas obras narrativas, aunque la propia Di Giorgio afirmara en incontables entrevistas, que ella solamente escribía poesía.<sup>3</sup> Y es a este género que pertenece su obra más exuberante y estudiada que en los 2000 vio la luz en una nueva edición que Adriana Hidalgo realizó de los *Papeles salvajes*, en donde se fecunda su universo lleno de misterio y de situaciones ilógicas.

Lo animal es un elemento notable en la obra poética de Di Giorgio porque es sobre aquel eje que va construyendo sus versos. En general, el mundo natural, sus paisajes y sus habitantes son los que conforman la parte esencial de su trabajo, en el que el ser humano se presenta como componente de esa misma naturaleza. En sus poemas, Di Giorgio condensa un conjunto de ideas y posturas críticas sobre la identidad, las relaciones entre especies y lo femenino. Es sobre este último punto en el que enfatizaremos en esta investigación, ya que además de esta autora, tomamos a filósofos como Gilles Deleuze, Félix Guattari y Donna Haraway para generar un diálogo interdisciplinar, donde las fronteras entre teoría y ficción se difuminan o se complican.

---

<sup>3</sup> Revisar *No develarás el misterio. Entrevistas*. Compilación de Nidia di Giorgio, selección de Edgardo Russo, Edición y prólogo de Osvaldo Aguirre (Buenos Aires: El Cuenco de La Plata, 2010).

Diálogo que intenta enfrentar horizontalmente los conceptos de los ya mencionados filósofos y las ideas de la autora sobre lo animal y lo femenino, puesto que, como ilustraremos en las secciones posteriores, Di Giorgio asemeja los lugares que ocupan las mujeres y los animales, por lo que deja a la vista la relación estrecha que llega a acontecer entre ellos a raíz de estas situaciones.

En particular, lo que nos concierne en este análisis es contemplar bajo qué parámetros ocurren las relaciones entre las especies y, sobre todo, las razones que hay detrás. Sea por un devenir animal por el que los personajes transitan continuamente o por la necesidad de generar parentescos con otras especies, nuestro interés radica en descubrir los intersticios que permiten estas conexiones.

La línea que separa lo femenino de lo animal en la obra de Di Giorgio se torna difusa y los cuerpos de estos seres se transforman, mutan hasta ser indistinguibles, demostrando una similitud en cuanto a las situaciones de ambos, es decir, semejanzas en las formas en que habitan el mundo, en los procesos que atraviesan sus cuerpos y los espacios a los que han sido relegados. Pero estas analogías entre lo femenino y lo animal no solo nos muestran las condiciones a las que estos seres están sujetos, sino que al mismo tiempo, debido a estas aproximaciones, se consigue subvertir las jerarquías del mundo como lo conocemos.

Es, por todo lo dicho, que reflexionaremos, a partir del uso de herramientas filosóficas, sobre las implicaciones que tienen estas relaciones en la obra de Di Giorgio. Qué significa ese devenir, ese giro del orden en los mundos que ella imagina, y de qué manera nos hace pensar la contemporaneidad. Así pues, el propósito de este trabajo es

profundizar en las temáticas ya indicadas, mediante una selección de textos específicos de *Los papeles salvajes*, que nos son útiles para *seguir con el problema*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Empleamos este juego de palabras a partir de la traducción del libro *Staying with the trouble*, de Donna Haraway, que nos ayuda a indagar en la problemática de las relaciones humano-animal.

## 2. El universo literario de Di Giorgio

Flores, animales, ángeles. Más flores, hadas, más animales, unos pocos humanos y aún más flores y naturaleza. La obra de Marosa Di Giorgio está cargada de estos elementos en los que el ambiente rural enmarca las situaciones por las cuales transitan los personajes.<sup>5</sup> Todo acontece al aire libre, en medio de flores, de mariposas y, al mismo tiempo en que un ángel aparece, una mujer da a luz un montón de conejos muertos.<sup>6</sup> Es esta la manera en que está construido el mundo marosiano, que parte de una realidad conocida para todos, pero que en el transcurso de los versos se va volviendo ajena, extraña, imposible.

La mayoría de lectores concuerda en que la escritura de Di Giorgio posee características especiales que pocas veces se ha encontrado en la literatura uruguaya y, por qué no decirlo, en la literatura latinoamericana. Así lo corroboró Ángel Rama cuando, en el año 1966, seleccionó a Di Giorgio como parte de la antología *Aquí cien años de raros*<sup>7</sup>, en la que constaron autores uruguayos de la talla de Horacio Quiroga y Armonía Somers, y que evoca, como el mismo título deja en claro, a *Los raros*, de Rubén Darío, que vio la luz en 1896. Recordemos que, con esta publicación, Rubén Darío quería divulgar algunos de sus escritores simbolistas predilectos en territorio latinoamericano, e incluso dio a conocer al escritor franco-uruguayo Isidore Lucien Ducasse, quien hasta ese momento era totalmente desconocido, y que posteriormente Rama antologaría en *Aquí cien años de raros*.

---

<sup>5</sup> En “Señales mías”, texto autobiográfico escrito a manera de introducción para *Druida* (1959), Di Giorgio cuenta la historia de su vida desde la infancia, en la que vivió en las fincas de su padre, la cual que podemos ver reflejada en la totalidad de su obra.

<sup>6</sup> Revisar *La liebre de marzo* (1981) y *Misales* (1993).

<sup>7</sup> En el prólogo de este libro, Rama asegura la constante de la literatura uruguaya había sido el realismo y que las nuevas generaciones de escritores —los que constan en la antología— tratan de superarlo por medio de la fantasía y subjetividad. De ahí la importancia de agrupar estos nombres poco conocidos, con una obra aún menos popular, en un mismo libro.

Es este justamente el grupo al que Di Giorgio pertenece: un puñado de escritores atraídos por los sucesos anómalos, extraordinarios y cuyos textos se inclinan hacia lo onírico, hacia un mundo de sueños, pues es ahí el único lugar donde pueden ser posibles las historias que nos cuentan. Pero para comprender estos mundos (im)posibles que la autora funda, debemos reconocer los recursos literarios y los conceptos de los cuales está impregnada su obra.

## 2.1 Devenir y escritura

Según el filósofo francés Gilles Deleuze, el devenir que se produce en la literatura es un cambio continuo, una transformación que nunca termina, que nunca llega a tomar la forma de lo que se deviene, en la medida en que es esencialmente proceso y no destino: no tiene que ver con la identidad sino con su deconstrucción. En este sentido, en lugar de consistir en una imitación, una metáfora o una analogía, el devenir es un fenómeno de simpatía hacia una otredad. Se trata pues de una especie de intercambio o de puesta en común de los rasgos de los actores en juego que crea una “zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula”.<sup>8</sup> El devenir produce entonces un momento de cercanía, la disminución del espacio que acaece entre el Uno y el Otro y que permite la aproximación de ambos. Sin embargo, esta cercanía, este acercamiento a la otredad, en la perspectiva deleuziana, tiene una dirección precisa y unívoca: el hombre puede devenir otro – mujer, animal, molécula, etc.– pero lo contrario no es posible. No se puede devenir hombre<sup>9</sup>,

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 5.

<sup>9</sup> Entiéndase como hombre al hombre-blanco, adulto-macho, etc., que Deleuze y Guattari definen en *Mil mesetas* como una mayoría, que no se refiere en sí a una cantidad mayor sino a ciertas características que implican un estado de dominación respecto a los otros sujetos: “Es evidente que ‘el hombre’ tiene la mayoría, incluso si es menos numeroso que los mosquitos, los niños, las mujeres, los negros, los campesinos, los homosexuales..., etc. Y la tiene porque aparece dos veces, una vez en la constante, otra en la variable de la que se extrae la constante. La mayoría supone un estado de poder y de dominación, y no a la inversa. Supone el metro-patrón y no a la inversa”, Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 107.

puesto que esa es una figura dominante y el devenir debe implicar una fuga de esas estructuras, como Deleuze mismo explica:

El devenir no funciona en el otro sentido, y no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización.<sup>10</sup>

En tal sentido, la literatura es justamente un trance, siempre inacabada<sup>11</sup>, un flujo entre flujos, y el escritor continuamente deviene otra cosa a causa de los encuentros que ella propicia. Es a partir de los encuentros con el otro, de estos devenires, que el escritor intentará buscar los intersticios desde los cuales escribir, pues ya no puede hacerlo de la manera en que lo hacía antes. Así, el escritor deberá:

encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes.<sup>12</sup>

El ‘deshacer’ las formas, que se menciona en la cita anterior, implica la ruptura del orden del universo que conocemos. Di Giorgio lo hace en su literatura al concebir su propio mundo, en el que reina un caos primordial. No hay separaciones aquí. No existe lo humano o lo animal o lo vegetal. Existen todos y, a su vez, esa misma unión produce algo que ya no se parece a lo anterior, como muestra este poema<sup>13</sup>:

Todo el día surgió humo de la casa; pero, no vino nadie; sólo al atardecer empezaron a acudir animalejos e increíbles parientes, de las más profundas chacras; muchos de los cuales sólo conocíamos de nombre; pero, que habían

---

<sup>10</sup> Deleuze, *Crítica y clínica...*, 5.

<sup>11</sup> Cuando Deleuze menciona esto en la introducción de *Crítica y clínica*, está haciendo referencia a la literatura de Witold Gombrowicz, de quien también habla en una conferencia en la que se refiere al caos que existe en su novela *Cosmos*. La idea del caos es importante porque la tomaremos para hablar de Di Giorgio.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una literatura menor*. (México: Ediciones Era, 1990), 24.

<sup>13</sup> Leer *Deleuze, recepción y apuesta desde Hispanoamérica*, compilado por Patricia Castillo Becerra y Josemaría Moreno González, para obtener una perspectiva acerca de cómo se ha hablado de Deleuze desde otros territorios.

oído la señal; algunos con todo el cuerpo cubierto de vello, no necesitaron vestirse, y, caminaban a trechos en cuatro patas.<sup>14</sup>

En este ejemplo, podemos ver cómo la voz poética describe el día de su matrimonio. Una de las partes más llamativas de este pasaje es el momento en que se refiere a los “increíbles parientes” que acudieron al festejo. De ellos dice “que habían oído la señal” y que habían acudido por eso. Esto es claro: oyeron una señal. No una palabra, sino una señal, que pudo ser un aullido, un gemido o todos juntos, pero no una palabra. Nunca una palabra. La lengua, la nuestra, ya no es necesaria porque en este trance se crean nuevas formas de comunicarse. Nuevos significantes que intentan unirse con lo que hemos dejado afuera. Las líneas finales también son esclarecedoras, pues vemos que los sujetos que ella describe aquí, esos parientes, no solo que no se comunican por medio de nuestra lengua, sino que tampoco llevan vestimenta ni caminan como lo haríamos nosotros. A pesar de ello, la voz que nos va contando esto, no duda en llamarlos parientes.

Continuando con la idea del lenguaje, que señalamos al comentar el poema anterior, Deleuze afirma que la tarea del escritor es llevarlo a sus límites, “a un afuera o a un envés consistente en Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua”<sup>15</sup>. Así, el escritor debe crear resquicios en su propia lengua, desde los cuales escribir las visiones y audiciones que le sobrevienen. A este tipo de lenguaje que roza los límites, Deleuze y Guattari lo denominaron intensivo. Este, pues, sería un lenguaje que desterritorializa, que se escapa de la representación, que produce una línea de fuga, que se convierte en secuencias de estados, de intensidades, como podemos corroborar en este apartado:

Se podría llamar en general intensivos o tensores a los elementos lingüísticos, por diversos que sean, que expresan “tensiones internas de una lengua” [...] Vidal Sephiha llama intensivo “a todo instrumento lingüístico

---

<sup>14</sup> Marosa Di Giorgio, *Los papeles salvajes* (Buenos Aires: A. Hidalgo editora, 2013), 161.

<sup>15</sup> Deleuze, *Crítica y clínica...*, 12.

que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla”, señalando un movimiento de la lengua hacia sus extremos, hacia un más allá o un más acá reversibles.<sup>16</sup>

Este uso intensivo del lenguaje obliga al escritor a expandir la lengua, a usar de forma diferente las mismas palabras que los demás emplean, a abrir la lengua a nuevas intensidades, a convertir las palabras en sonidos autónomos del contenido, del significado que normalmente se le otorga; todo cuanto produzca estos devenires menores de esa lengua mayor que explota para el acto de escribir. Esto es lo que Di Giorgio ejecuta a través de su escritura, mediante la cual busca nuevas maneras de decir y de expresarse. Lo vemos manifiestamente en las enumeraciones extensas que realiza<sup>17</sup>, al utilizar símiles inauditos<sup>18</sup>, o cuando explota la sonoridad de las palabras<sup>19</sup>, aunque procurando evitar las rimas. Todo esto además del ritmo<sup>20</sup> habitual (que es logrado gracias a la puntuación y la disposición de los versos) que su obra posee. Es innegable que el uso de la lengua que Di Giorgio ejecuta cumple con todas las características que Deleuze y Guattari confieren al lenguaje intensivo, como podremos observar en la siguiente cita:

verbos o preposiciones que adoptan cualquier sentido; verbos pronominales, o propiamente intensivos, conjunciones, exclamaciones, adverbios, términos que connotan dolor. De la misma forma se podrían citar los acentos internos de las palabras, su función discordante.<sup>21</sup>

Verbos desligados de su sentido directo, proposiciones, conjunciones y demás elementos lingüísticos utilizados para hacer vibrar el lenguaje, transformando el sentido y generando distintas intensidades es, también, lo que hemos mencionado al referirnos a

---

<sup>16</sup> Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una...*, 37.

<sup>17</sup> “Recuerda qué pasó con el cordero, con la rata, con los pollos -doce-, de todos los colores, rosados, verdes, azules, amarillos”. Di Giorgio, *Los papeles salvajes*, 227.

<sup>18</sup> “como manzanas de espuma, naranjas madurísimas”. Di Giorgio, *Los papeles salvajes*, 112.

<sup>19</sup> “Los leones rondaban la casa. / Los leones siempre rondaron. / Siempre se dijo que los leones rondaron siempre”. Di Giorgio, *Los papeles salvajes*, 417.

<sup>20</sup> Para profundizar más en los aspectos formales-lingüísticos de la poesía de Di Giorgio, revisar el artículo “Raras criaturas: audacia expresiva de Marosa Di Giorgio”, de María José Bruña Bragado, publicado en la revista *Cuadernos Líricos*.

<sup>21</sup> Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una...*, 37.

la poesía de Di Giorgio. Ella, por lo tanto, emplea este tipo de lenguaje para forjar nuevas expresividades, sensibilidades y es allí, en ese rompimiento, en donde logra aparecer el animal en su escritura.

En cualquier caso, la ruptura del lenguaje en Di Giorgio tiene que ver con la ruptura de lo lógico, ya que, como Bruña Bragado lo afirma, “en su mundo no existen referentes reales literales o binomios excluyentes como infancia/edad adulta, ficción/realidad o pasado/presente”<sup>22</sup>, y esto, a su vez, tiene relación con esa búsqueda propia de la autora, ese lenguaje intensivo que la obliga a escribir desde los límites. Y puesto que ninguna oposición persiste, lo que Di Giorgio intenta hacer en su literatura no es replicar la realidad sino reescribirla, como podemos apreciar en el siguiente poema:

Al salir del sueño, en la punta del costillar, casi al comenzar el vientre, me vi un hígado, un riñón, varios hongos, diversos tonos de granate, una mariposa que parecía de papel y no lo era, todo en fuerte ligadura; quise despegarlo con la esperanza de que solo estuviese posado, y se sacudieron mis entrañas. [...] Ah, entonces, entendía. Yo era de ayer, no de hoy. ¿Pasó una taza voladora e hizo una seña? Noté en los vidrios que me adelgazaba, me adelgazaba, a cada instante más tenue, ondeando ya como un tul, y con aquel horrible crecimiento a cuestras.<sup>23</sup>

En el poema anterior, desde el inicio no existe un solo punto que nos acerque a la realidad como la conocemos, sino que todas las acciones descritas nos alejan. Sin embargo, para la voz poética esto no parece ser inverosímil y aunque reacciona horrorizada, no se pregunta acerca del hecho y más bien parece espantarse porque le tocó a ella, no por la visión de sus órganos junto a los hongos y la mariposa que parecía de papel. Estos últimos son componentes inesperados porque, a diferencia del hígado o el riñón, no son parte de

---

<sup>22</sup> Ma. José Bruña Bragado, “Raras criaturas: audacia expresiva de Marosa Di Giorgio” en *Cuadernos Líricos*, n°5 (2010), 223-240. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/417>

<sup>23</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 344.

los cuerpos, al menos no de los que nosotros conocemos, aunque en el de la voz poética sí parecen serlo, puesto que están conectados con sus entrañas.

Di Giorgio escribe una realidad en la que es posible esto, en la que una taza pasando y haciendo señas no suena incoherente, y lo hace, como hemos mencionado con anterioridad, produciendo cambios no solo en el sentido, sino en la misma lengua, como en el verso “diversos tonos de granate”, que es parte de la enumeración que ella realiza. Sin un verbo antes, la lectura podría tornarse ambigua. Podemos asumir que se refiere a los colores de sus órganos, pero a causa de la omisión del verbo y porque dentro del universo de la autora podría ocurrir cualquier cosa, pensar que son las piedras granates las que están naciendo de su cuerpo no sería una conclusión errada.

## **2.2 Caos(mos)**

En su obra, Marosa Di Giorgio rastrea formas nuevas que le posibiliten la reescritura del mundo desde convenciones distintas, rompiendo con las anteriores, incluida su propia lengua, la cual va a exprimir hasta el punto en que los significantes adquieran otros sentidos que sean acordes al universo que ella aspira crear. Todas estas rupturas dan paso, de cierto modo, a un desorden, a un caos, que es sobre lo que ella funda su obra. Di Giorgio no pretende facilitarnos un conjunto de normas o de leyes que ordenen su mundo, sino que estas, aunque existan, no acaban por ser evidentes para el lector, pues son difusas, siempre cambiantes<sup>24</sup>, y en su lugar, da la libertad necesaria a la imaginación y a la fantasía para que conciban los hechos más inesperados, las criaturas más increíbles, como advertimos en el siguiente poema:

Después de la lluvia la abuela hacía masitas con el arco iris y las frutas viejas; y una garza viene a pedir un favor —el sombrero largo y transparente—; la abuela la invita; y se sale uva blanca desde todos los

---

<sup>24</sup> Ma. José Bruña Bragado lo analiza en su artículo “Raras criaturas: audacia expresiva de Marosa Di Giorgio.”

rumbos, desde todas las hojas del almanaque; los vasos de colores van a hablar con la garza; la magnolia tiende sus fuentes para atrapar a las peras que van a caer —de piel celeste y corazón de nieve—; pero, hay extrañas cifras en las caras de las peras; vamos a sumar todos esos teces enigmáticos y ver qué resulta; y en la casita de madera, pequeña junto a la casa grande, las cañas combaten llenas de agua, de azúcar y licor; y la papa se entreabre y deja salir una violeta desde el corazón de papa; [...] <sup>25</sup>

Esto ocurre en el conjunto de la obra de Di Giorgio, puesto que sus textos parecen ser parte de un mismo libro enorme, interminable, pues no son pocas las relaciones que entre ellos encontramos. Todos sus poemas están unidos por un hilo imperceptible que se rompe a medida que avanzamos con la lectura, pero que al final termina por armarse de nuevo solo para desvanecerse otra vez. Así es la escritura de Di Giorgio: más parecida a un ejercicio surrealista de escritura, sin un orden lógico al menos en un primer momento, que a un poema, en el sentido más estricto de la palabra. <sup>26</sup>

Respecto a este caos, Deleuze asegura que tanto la ciencia como la filosofía y el arte son los encargados de esbozar planos en él, y el artista, a diferencia de lo que hacen los demás hombres, deja que el caos surja, lo enfrenta, para luego dar paso a la creación de la obra. El artista no teme ese caos. Más bien busca la manera de generar fisuras por las que él pueda aparecer. <sup>27</sup> Así lo menciona Deleuze en este apartado en el que considera lo que Lawrence escribe acerca de este tema:

los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y

---

<sup>25</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 112.

<sup>26</sup> Con esto se hace referencia a los conceptos existentes desde la época clásica hasta el romanticismo, por los que se establecía lo que era o no poesía en cada momento histórico.

<sup>27</sup> Deleuze afirma que hay consecuencias para quien desciende hasta ese caos: “se trata de medios del orden del sueño, de procesos patológicos, de experiencias esotéricas, de embriaguez o de excesos. Uno se precipita al horizonte, en el plano de inmanencia; y regresa con los ojos enrojecidos, aun cuando se trate de los ojos del espíritu”. Gilles Deleuze en *Qué es la filosofía*, 45.

para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura.<sup>28</sup>

En Di Giorgio, leemos lo que nos ha traído de ese caos: visiones de esos mundos que se resisten a las convenciones, en los que ya no quiere, ni puede, otorgarles las mismas funciones a lo humano y a lo animal,<sup>29</sup> como comprobaremos en este fragmento de poema:

Me parece que es noche de Reyes.

Se calló la dalia —desmesurada, granate y azul— dejó de girar, se paró su reloj, se pararon los enormes minutereros rosados; pero, suena lejana música de vals, y salen a bailar las golondrinas y los emperadores. [...]

En uno de esos segundos se duerme mamá; no debiera, pues, vino una rata nobiliaria; tenemos visitas en el aparador.

...Me parece que es noche de Reyes.

Cae dentro un puñado de estrellas como si fuera de azúcar. Y todo el jardín y el firmamento están llenos de ricos pasteles cargados de cirios [...]

Mis animales de antes resucitan. Vienen de lejos, de allá, a traerme juguetes.<sup>30</sup>

Como aquí no existen razones o porqués que den paso a los acontecimientos, las ideas que se suceden en estos versos no son resultado de una anterior. En un mundo como este, la causa-consecuencia, es decir la lógica causal, pierde sentido porque la confusión entre lo Uno con lo Otro, de la naturaleza con lo animal o con lo humano, es lo único que da sentido al poema. Por eso, nada nos prepara para las acciones consecutivas, no hay relación directa entre ellas y no importa. Lo único que Di Giorgio necesita es plantear

---

<sup>28</sup> Félix Guattari y Gilles Deleuze *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1997), 204.

<sup>29</sup> Revisar las anotaciones de Bruña Bragado al respecto en su ensayo “Audacia expresiva de Marosa Di Giorgio”

<sup>30</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 113.

algunos componentes familiares para nosotros (la madre, el rey, la dalia, el baile, etc.), con el fin de que los tomemos como referencia en medio del caos de su universo.<sup>31</sup>

Otro punto a resaltar en este poema, y en muchos otros de Di Giorgio, es la manera en que la voz poética se enuncia. Hay algo de infantil en sus versos, en la forma y en las cosas que dice: “Mamá está cerca del fuego [...] Yo voy de aquí para allá. [...] enumero las tacitas, una a una, [...] Mamá me llama; voy hacia ella; el pastel gime un poco, conversa con mamá”<sup>32</sup>; “Mis animales de antes resucitan. Vienen de lejos, de allá, a traerme juguetes”.<sup>33</sup> La naturalidad con la que se aceptan muchas de las situaciones fantásticas tiene que ver, igualmente, con esa mirada desde la niñez, ese tiempo pre-lógico<sup>34</sup>, en el que no se dudaría de estos hechos. Esta perspectiva es un medio, una fuga, para que se propicie el caos, ya que no tiene intención —ella, la voz poética— de imponer normas, de ordenar el mundo, porque justamente desconoce ese orden.

Por otra parte, es esa misma voz infantil la que subordina la estética de los poemas de Di Giorgio: forma incoherente, repeticiones de palabras, de sonidos, todo cuanto produzca un ritmo específico y ese ritmo, inevitablemente, nos regresa a esa forma primera, en la que los sonidos son un tipo de tranquilizante —del caos— para los sujetos que los escuchan, y es lo que Deleuze y Guattari dirán que protege al niño que se encuentra en medio de la oscuridad sin saber qué hacer, como ya leeremos:

Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en

---

<sup>31</sup> Pero esta referencialidad es también una manera de generar confluencias nuevas entre “realidad y fantasía, *Heimlich* y *unheimlich*, lo “normal” con lo anormal”, lo visible con lo oculto”, como lo anota Bruña Bragado en su ensayo.

<sup>32</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 144.

<sup>33</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 113.

<sup>34</sup> Con esto nos referimos a la infancia como esa categoría contrapuesta a la adultez debido a la falta de conocimiento (teórico, intelectual, social) que podría obtenerse con posterioridad. La voz infantil implica que está alejada de la razón, por lo cual, la experiencia poética sería más bien sensorial.

el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O bien el canto de Orfeo.<sup>35</sup>

Para Deleuze y Guattari, estos componentes (sonoros o de cualquier otro tipo), se encargan de unificar nuestra vida, de territorializarla<sup>36</sup>, es decir, de protegernos. Con ellos formamos un lugar seguro desde el cual salir victoriosos frente al caos. Los sonidos en la poesía de Di Giorgio parecen responder a esa necesidad de salir a flote, de aferrarse a algo que no permita el hundimiento total en el caos. Así, el siguiente poema es una muestra:

Me encanta la magnolia amarilla,  
y la magnolia rosada y amarilla,  
y la magnolia blanca como una estrella,  
y la magnolia con rayas grises,  
esa que parece una pájara del bosque,  
una polla con las alas abiertas.

Pido a papá que me traiga la magnolia que nadie tiene;  
y él va y la corta en el minuto preciso,  
y la trae al medio de la pieza,  
y ella abre los grandes pétalos perfumados,  
y le cuelga la cabecita gris sangrando.<sup>37</sup>

Hay repeticiones de elementos reconocibles para el lector y, además, estos mecanismos son necesarios para que la voz infantil del poema se guíe a lo largo de él. El acto de repetir palabras (el color amarillo, la magnolia, las anáforas), y las diferencias que cada vez se efectúan en ellas mismas, se convierten en el orden que, en lugar de basarse en normas o reglas, intenta organizar el caos por medio de los sonidos, del ritmo logrado. Deleuze y

---

<sup>35</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia: Pre-textos, 2004), 318.

<sup>36</sup> Revisar ritornelo Caos-territorio-línea de fuga.

<sup>37</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 198.

Guattari dirán, respecto a los sonidos y el ritmo, que “el canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio... Los modos griegos, los ritmos hindúes, también son territoriales, provinciales, regionales”.<sup>38</sup> Di Giorgio no nos traslada a un espacio geográfico específico, aunque sabemos que es la chacra del campo uruguayo donde ella creció desde donde esta voz habla, pero no pretende que regresemos a mirar hacia allá — o al menos no es lo único que procura—, sino a lo que significa ese espacio para ella: infancia, fantasía, familiaridad, esto es, los afectos y las sim-patías que liberan los devenires. Leamos el poema de abajo antes de proseguir:

Vi una mariposa que moría y resucitaba, que moría y resucitaba, así toda la noche, creo, todo el tiempo. Cuando creían que la había vencido, ella volvía a abrir las alas, a vivir.<sup>39</sup>

A pesar de que, como hemos indicado más arriba, exista un ritmo en los poemas, no es cierto que este sea del todo constante. Las palabras, aunque se repitan varias veces, se transforman. Nunca la frase dicha dos veces tendrá el mismo significado. Di Giorgio intuye de buena manera que este ritmo, estas palabras elegidas con exactitud, son la manera precisa de volver familiar su mundo caótico, extraño para nosotros, quienes la estamos leyendo. Con Deleuze y Guattari se podría decir entonces que las palabras elegidas por Di Giorgio le permiten construir su cosmo desde el caos, su caosmos.<sup>40</sup>

### **2.3 Devenir animal y devenir mujer**

Hemos ya definido en el primer acápite de este texto, que para Deleuze y Guattari el devenir “no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación”,<sup>41</sup> sino una zona de cercanía, de

---

<sup>38</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas, capitalismo...*, 319.

<sup>39</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 188.

<sup>40</sup> El caosmos es, para Deleuze, un caos compuesto, que intenta ordenarse, de modo que ese caos pueda ser integrado al cosmos.

<sup>41</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas, capitalismo...*, 244.

simpatía con el Otro, un proceso que no termina. Por ello, en un devenir animal “no se trata de graduar semejanzas y de llegar en última instancia a una identificación del Hombre y del Animal [...] Se trata de ordenar las diferencias para llegar a una correspondencia de las relaciones”.<sup>42</sup> En la poesía de Di Giorgio encontramos que estas relaciones entre humano-animal surgen en medio de una espontaneidad sin escalafones que los separen, razón por la cual las relaciones menos pensadas entre ambos resultan posibles, como leeremos en este fragmento:

Una vez, en casa, nació un caballo, o en los alrededores de la casa; desde el momento de su nacimiento y el de su caminar, que casi fueron uno, demostró gran masculinidad y belleza [...] Las niñas de la casa, que éramos tres, estábamos enamoradas de él, y también, las de las vecinas. [...]

Pasó mucho tiempo. No sé en verdad lo que pasaba. Pero, por verle, abandonamos la canastilla de los estudios y el canasto de las puntillas; no nos imaginábamos ninguna cosa de la vida, en que no estuviese presente aquel caballo.

.....

Hasta, que, al final, él se casó con una de nosotras. La que era algo mayor; una muy pálida de pelo largo.

Recuerdo el día de la boda,

el viaje y el olvido.<sup>43</sup>

El enamoramiento que manifiestan estas mujeres por el caballo, demuestra que, a pesar de reconocerlo como un animal, que come hierbas y flores, no existe mayor distancia en este reconocimiento. El caballo tampoco deja de serlo para estar con alguna de ellas. El matrimonio, más allá de lo que significa textualmente, es, en este caso, manifestación de la simpatía. Es la contigüidad entre ambos, el devenir, ya que este “siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza”.<sup>44</sup> El matrimonio,

---

<sup>42</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas, capitalismo...*, 243.

<sup>43</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 200.

<sup>44</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas, capitalismo...*, 245.

entonces, es la alianza entre la mujer y el animal. Siendo ella misma, quien también deviene mujer y animal.

En la propuesta filosófica de Deleuze y Guattari sobre el devenir animal, ambos manifiestan que es el devenir mujer por donde pasan los demás devenires. Esto porque, a decir de ellos, el devenir mujer cumple con todas las peculiaridades de los devenires. Así lo apuntaron en este apartado de *Mil mesetas*:

En ese sentido, las mujeres, los niños, y también los animales, los vegetales, las moléculas son minoritarios. Quizá sea la situación particular de la mujer con relación al patrón-hombre la responsable de que todos los devenires, al ser minoritarios, pasen por un devenir- mujer.<sup>45</sup>

El devenir-mujer posee una indiscernibilidad que extrae un algo más allá de lo que cabe en la representación de ‘mujer’, y es esa indiscernibilidad del devenir-mujer a lo que apunta todo devenir. Por ello, con el devenir-mujer, Deleuze no alude a que este sea un estado que la mujer reivindique; por el contrario, este devenir implica un escape, una sustracción de lo que se considera absoluto. Es buscar un modo alternativo al ‘ser mujer’, escapar de la forma hegemónica en la que la identidad funciona (en contraposición: lo uno-lo otro; hombre–mujer). Es, en otras palabras, desaprender lo que es ‘ser mujer’ para volverse una.<sup>46</sup> Para ilustrar lo que acabo de mencionar, utilizaré este poema de Di Giorgio:

En la mitad de la tarde, del alba, de la noche, mientras, se escuchaba la historia del Ramo, de súbito, estalló la guerra. Mi hermana que, hasta entonces, había estado inmóvil como una flor, se declaró guerrera y comandó los primeros encuentros. Las armas apuntaban entre las flores, hacia las casas en que hasta ayer nomás, solo habían vivido los pianos, los

---

<sup>45</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas, capitalismo...*, 291.

<sup>46</sup> Deleuze y Guattari profundizan al respecto en este apartado: “Uno se reterritorializa, o se deja reterritorializar en una minoría como estado; pero uno se desterritorializa en un devenir. Incluso los negros, decían los Black Panthers, tienen que devenir negro. Incluso las mujeres tienen que devenir-mujer. [...] El devenir-mujer afecta necesariamente tanto a los hombres como a las mujeres. En cierto sentido, el sujeto de un devenir siempre es —hombre; pero sólo es ese sujeto si entra en un devenir-minoritario que lo arranca de su identidad mayor”. Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas, capitalismo...*, 291.

alhelíes, las niñas en vísperas de casarse. Ahora, empezaban a rodar de todos lados, muertos grandes y preciosos. Y quién haría frente a los generales del norte, Darcy, Dorival, Arturo, Floramy? Ya, sus plumas feroces se dibujaban entre las flores. Así la guerra duró toda la noche, muchas noches y muchos años; a veces, veía cruzar a mi hermana, le veía el vestido blanco, la cara color perla.<sup>47</sup>

La voz poética anuncia que, antes de la guerra, la hermana estaba inmóvil como una flor. La hermana, en ese lugar de partida está en el mismo sitio que las flores ocuparían en un problema de tal índole; es decir, más que un participante activo, sería un ente, parte del paisaje por el cual se desarrollará todo. Sin embargo, algo pasa. La guerra y la violencia, es lo que pasa y transforma a la hermana, que ahora decide ir a la guerra a pelear. Y, por si eso fuera poco, lidera los primeros enfrentamientos. No hay, entonces, una posición reivindicada por parte de ella. Ocurre lo opuesto y en ese devenir, ella encuentra una salida en la que se permite construir un nuevo espacio.

Asimismo, Deleuze y Guattari dirán que “es necesario que la escritura produzca un devenir-mujer, como átomos de feminidad, capaces de recorrer y de impregnar todo un campo social, y de contaminar a los hombres, de atraparlos en ese devenir”.<sup>48</sup> El devenir en la literatura, entonces, debe instar a nuevos estados que pongan en crisis las relaciones preconcebidas, binarias, no solo entre hombre-mujer sino también entre hombre-naturaleza, para subvertirlas.

Tenemos así, que, en la parte final del poema antes citado, Di Giorgio escribe: “Cuando se le terminaron las huestes, peleó con estratagemas. Hasta que, al final, ella triunfó. Su nombre —Nidia—, fue escrito en las más altas torres, por muchos años; y más abajo, el de los generales vencidos, Arturo, Floramy, Darcy, Dorival”.<sup>49</sup> Di Giorgio plantea una jerarquía en el poema, vencedor-vencido, que aquí tiene sentido porque

---

<sup>47</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 219.

<sup>48</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas, capitalismo...*, 278.

<sup>49</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 219.

revierte la historia convencional y otorga el lugar del vencedor a la hermana, mientras que los vencidos por ella, son tres hombres. Pero, conjuntamente, asegura que el nombre de la hermana es escrito a la vista de todos y, en esa escritura, parece haber un tipo de compensación hacia las mujeres, de cuyos nombres la historia ha prescindido.

No obstante, la historia oficial ha dejado de lado a otros grupos y es aquí donde cobra importancia el encuentro entre lo femenino y lo animal que se da en la poesía de Di Giorgio, ya que esta es la manera en que se señalan los lugares —similares— a los que estos sujetos han sido relegados. La sim-patía entre las mujeres y los animales responde a la conciencia que se tiene de que ambos son parte de una minoría<sup>50</sup> que los ha dejado por fuera de las instancias de poder.

El devenir menor, que concierne justamente estos sectores subalternos, tiene como base la fórmula N-1<sup>51</sup>, propuesta por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Como no podría ser de otra forma, el devenir menor será siempre político y, por ende, una crítica al *status quo*. La relevancia de pensar acerca de la proximidad entre el sujeto femenino y los animales responde a estas inquietudes que en los últimos años<sup>52</sup> han tenido más cabida en las humanidades. Pensar al animal es reconsiderar las maneras en las que nos hemos constituido como sujetos, es repensar todas las dinámicas que hemos erigido en la sociedad, y en la poesía de Di Giorgio no es gratuita toda la exploración de lo animal y

---

<sup>50</sup> Entiéndase “minoría” de forma cualitativa, como Deleuze y Guattari señalan en *Mil mesetas*, y como hemos definido anteriormente en este capítulo.

<sup>51</sup> “Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple)”, *Mil mesetas*, 12.

<sup>52</sup> Sobre esto, aquí algunos textos remarcables: Cari Wolfe, *Zoontologies: The Question of the Animal* (University of Minnesota, 2003 ); Rosi Braidotti, *The posthuman* (Polity Press, 2013); Mónica B. cragnolini, “Hospitalidad con el animal” en *Escritura e imagen* ( s/l, 2011); Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Madrid: Trotta, 2008); Otros nombres sobresalientes Oscar Horta; Carol J. Adams; Yves Bonnardel y revistas como Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales <http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA>

de lo femenino, sino que esta indagación surge de la necesidad de postular otras formas de relacionarnos con el Otro.

### 3. Devenir animal del sujeto femenino

La simpatía existente entre lo femenino y lo animal es una muestra clara de la situación de ambos grupos a lo largo de la historia, como hemos ya indicado en la parte final del capítulo anterior. No es extraño comprender, por todo lo expuesto, que, entre las mujeres y los animales, estos hechos son los que posibilitan no solo esta empatía sino también una identificación con la situación del animal<sup>53</sup>, es decir, una sim-patía.<sup>54</sup>

Este devenir menor es, por lo tanto, sumamente político porque para Deleuze “el devenir tiene dimensiones políticas desde el momento que desestabiliza las identidades sociales y opta por los estatus imperceptibles, marginados o ‘secretos’”<sup>55</sup>, y generar esta sim-patía inter-especie es criticar y producir una desestabilidad en los conceptos y en la concepción del hombre como dueño absoluto de —entre lo que nos compete para este trabajo— la naturaleza, los cuerpos femeninos y los animales. Con la cita de abajo, perteneciente a un artículo de Mónica Cragolini, podremos entenderlo mejor:

[Dichos estudios] cuestionan los límites tradicionalmente admitidos entre lo humano y lo animal (y que estaban en el nacimiento de las disciplinas humanísticas). Se plantea la posibilidad de pensar al animal desde la “extrañeza”, es decir, como radicalmente otro, para postular una hospitalidad (con el) animal que permita vivir en la comunidad de los vivientes sin naturalizar el sacrificio del otro.<sup>56</sup>

El animal, pues, deja de ser tratado como un objeto, una pertenencia del hombre y se transforma en un sujeto, un Otro, al que se reconoce su singularidad.<sup>57</sup> Lo que

---

<sup>53</sup> Para profundizar en esto, revisar el artículo “Las mujeres y los animales”, de Anna E. Charlton, en el que se repasan las razones por las que el movimiento feminista, desde sus inicios con las sufragistas, ha estado relacionado con los movimientos por los derechos animales.

<sup>54</sup> Empleo este término en base a su etimología, que viene del prefijo griego ‘sym-’ y de la raíz ‘pathos’ y que significa “experimentar o sufrir juntos”.

<sup>55</sup> Francisco Serratos, “El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti” en *Nóesis* 26, n.º 51 (2017): 102.

<sup>56</sup> Mónica B. Cragolini, “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo” en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 2 (II semestre 2014): 15.

<sup>57</sup> Acerca de esto, Cragolini ratifica que: “Lo extraño del animal se ha neutralizado a través de su inclusión en el reino de la regularidad: todo aquello que harían los animales sería previsible en virtud de los así

encontramos en esta cita es, también, un cambio en la relación que el ser humano tendrá con él. El sentido de vecindad entre el Uno y el Otro, que Deleuze y Guattari señalaban en cuanto al devenir, acá lo podemos traducir como una relación de hospitalidad del Uno con el Otro y viceversa. Por todo lo mencionado, en este capítulo hablaremos de esa relación con lo animal, tomando como base los postulados de una conocida teórica que nos ayuden a pensar cómo Di Giorgio entrama y complejiza estas relaciones entre humanos, y, más específicamente, entre las mujeres y los animales.

### 3.1 Parentesco

En su libro *Staying with the Trouble*, la filósofa estadounidense Donna Haraway manifiesta que el ser humano debe construir relaciones que vayan más allá de la especie. Ella lo llama “parentesco” y se refiere a crear redes de cuidado que abarquen a otros sujetos, seres vivos o inertes, dejando de lado las definiciones de esa palabra, que indican que los parientes están necesariamente relacionados por la sangre, para que “signifique algo diferente/algo más que entidades conectadas por sus ancestros o su genealogía”.<sup>58</sup> Para Haraway, todo cuanto nos rodee debe convertirse en pariente, como podremos ver en la cita a continuación:

Pienso que la extensión y la recomposición de la palabra “pariente” está permitida por el hecho de que todos los terráqueos son parientes, en el sentido más profundo, y ya es hora de comenzar a cuidar mejor de los tipos-como-ensamblajes (no especies separadas). Parentesco es una palabra que trae en sí un ensamblaje. Todos los seres comparten una “carne” común, paralelamente, semióticamente y genealógicamente. Los antepasados se nos presentan como extraños muy interesantes; los parientes son desconocidos (más allá de lo que pensábamos que era una familia o los genes), extraños, asombrosos, activos.<sup>59</sup>

---

llamados instintos, a diferencia del modo de ser humano que, en función de su “libertad”, escaparía a la cadena de la regularidad”. “Extraños animales: la...”: 2014.

<sup>58</sup> Donna Haraway, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco” en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 1 (2016): 7-8.

<sup>59</sup> Haraway, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno...”, 8.

Así pues, según esta afirmación, los ensamblajes de parientes son como unos tentáculos gigantes que unen todo (todos) lo que coexiste en el universo. Nada es más extraño que los propios parientes, parece decir Haraway, y por ello tiene sentido que lo que consideramos ajeno (extraño), se vuelva parte de nuestra “familia”. Esto nos lleva, sin lugar a dudas, de vuelta a la obra poética de Di Giorgio, quien funda su universo bajo circunstancias similares entre las especies. Animal o vegetal, poco parece importar su taxonomía porque, al final, todo puede/debe relacionarse. Para mayor comprensión de lo anterior, aquí un ejemplo:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros, con un breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, éste es gris y parece una paloma, la estatua de una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae —y eso es lo terrible— la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levísima es pariente nuestra. Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris. Mamá no se da cuenta de que vende a su raza.<sup>60</sup>

En este poema, Di Giorgio muestra el parentesco que existe entre los hongos y entre su familia. Son parientes, así lo reconoce la voz poética que nos va contando todo, y es por esta razón que no se atreve a devorarlos. Sin embargo, no son parientes únicamente por las redes de cuidado que se forman entre estas especies, sino que hay un verso en específico que nos puede llevar a otras conclusiones: “Cada uno trae —y eso es lo terrible— la inicial del muerto de donde procede”. Di Giorgio concibe, dentro de su universo, una relación insondable entre las especies, puesto que el vínculo de una con otra no está construido simplemente a partir de una necesidad específica, sino que esta relación ya existe de antemano. Lo natural para Di Giorgio es que la familiaridad con los demás seres se dé orgánicamente, no solo como una obligación o un compromiso. Conjuntamente, para ella, esta familiaridad no solamente se construye con las redes de

---

<sup>60</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 96.

cuidado, sino que, en lugar de construirlas, debemos aprender a encontrarlas. Las redes que nos acercan a los otros están ya dadas, por eso nuestra proximidad con las otras especies es irrevocable, o al menos eso le parece a ella.

Haraway emplea el concepto del compost<sup>61</sup> para hablar de estos vínculos ya que, para ella, el compostaje nos convierte en multiplicidad, nos acerca a los otros, nos vuelve parte de todo, con todos, conjugando nuestra vida con la de los demás seres para aprender, como ella recalca: “a coser colaboraciones poco convencionales e improbables sin preocuparse mucho por los órdenes ontológicos establecidos”.<sup>62</sup> Las asociaciones que se crean con los hongos, en este caso, son de este tipo y responden a esa necesidad de producir parentescos y de saberse parte del Otro pero también reconociendo a ese Otro en Uno mismo.

En los poemas aquí citados vemos reflejado lo que Haraway postula acerca de estas relaciones, que, a decir de Di Giorgio, son tan reales y tan cercanas, que en el poema anterior los hongos llevan consigo el nombre de quienes les han permitido nacer. De un muerto aparecen ellos y ni siquiera sabemos si los muertos son humanos o animales. Lo que sabemos es que tienen nombre y que son parientes de la voz poética, que es una mujer, pero eso, como hemos leído y analizado en poemas anteriores<sup>63</sup>, no asegura nada. En un sentido similar, el verso con el que finaliza el poema citado antes: “Mamá no se da cuenta de que vende a su raza” refuerza esta idea de parentesco que ya impera y que debe reconocerse.

Es imprescindible que tengamos presente la noción de compost de Haraway cuando pensemos en la concepción del universo de Di Giorgio, quien imagina a las

---

<sup>61</sup> Revisar el capítulo 8 de *Staying with the trouble* llamado “Children of compost”.

<sup>62</sup> Haraway, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno...”, 2.

<sup>63</sup> Recordemos, entre otros, el primer poema citado en esta tesis, en el que se habla de los parientes que caminaban a cuatro patas que asisten a una boda.

especies tan afines entre sí, que unas pueden servir de abono para que las otras nazcan, como ocurre con los hongos que llevan la inicial de quien les permitió vivir. Este suceso se repite en varios de sus poemas, como en este: “El rey se fue, nos dio la espalda. Quedaron muchos cadáveres sobre la puerta, a través de los cuales, ya comenzaban a nacer plantas”.<sup>64</sup> Los cadáveres, consecuencia de la guerra que se describe en el texto, son el fertilizante que permite que nuevas plantas broten y existan, pero, además, la vida que surge, igual que leímos en el poema de los hongos, al parecer no es del mismo tipo que la de los cadáveres.

Aunque es cierto que el contexto en que Haraway piensa estas relaciones es distinto al que Di Giorgio tenía en mente, probablemente, al escribir sus poemas, no deja de ser significativo pensar lo que Haraway plantea que debemos hacer como humanidad para sobrevivir a los conflictos contemporáneos<sup>65</sup> y lo que Di Giorgio bosquejaba en un universo indómito muchos años antes. De todas formas, hay algo en común en ambas. Di Giorgio, en su universo literario, planteaba estas relaciones como indispensables para la supervivencia, ya que estas implicarían una serie de actitudes que facilitarían la convivencia armónica y en horizontalidad o, dicho en otras palabras, permitiría la libre existencia y la ayuda mutua de todos los habitantes de la tierra —sin que esto suene solo como un lugar común—. Aquí es donde confluye un poco con lo que Haraway postula. Para seguir profundizando en esto, a continuación, otro ejemplo de cómo se dan estas relaciones en los poemas de Di Giorgio:

Un hada amarilla se paró entre los cáñamos; todas las hadas que venían por el jardín eran celestes o de color rosa, pero ésta era amarilla y muy bonita; parecía un tulipán muy alto. Hubiera querido correr y avisar a mamá, pero tuve miedo de que se diese cuenta y desapareciera. Sus haldas eran sus alas, y al revés, y su rostro era un óvalo de oro; yo estaba imantada, desesperada;

---

<sup>64</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 438.

<sup>65</sup> Todos los problemas que componen a lo que conocemos como Antropoceno y que es un tema muy estudiado en los últimos años.

sabía que, de algún modo, ella y yo éramos parientes, que de sus manos iban a caer semillas de margarita, yemas de cristal, estrellas y topacios [...].<sup>66</sup>

En este fragmento, Di Giorgio lleva aún más allá la noción de las relaciones/parentescos entre especies, e introduce una criatura fantástica con la cual la voz poética dice tener algún tipo de parentesco, aunque desconozca de qué tipo, ya que no necesita saberlo para reconocerse cercana a ese otro sujeto. Entonces, estas relaciones, además de establecerse entre los sujetos ya referidos, son de otro orden y el parentesco se genera, también, de forma molecular. No importa ya si es un sujeto, un objeto, una criatura mítica, un animal, una planta: el parentesco entre todos ellos es indiscutible.

Generar redes en la obra de Di Giorgio es inevitable entre todos los terranos, como diría Haraway, y es necesario que remarquemos que estas coaliciones son, en su gran mayoría, entre las mujeres, la naturaleza y los animales. Es decir, es una alianza minoritaria, igual que lo es el devenir. La supervivencia de estos sujetos depende de los cuidados y de las comunidades que se establezcan entre ellos. A pesar de que inicialmente pueda parecer que las redes de las que Haraway habla convienen a todos los seres, ella realiza una pregunta acerca de hacia quiénes debemos mirar al momento de pensar en forjar estas redes, como veremos en la siguiente cita:

¿Y si las personas, en todos los lugares, buscaran parentescos-innovadores no sanguíneos con individuos y colectivos en los mundos queer, decoloniales e indígenas, en vez de buscar en los segmentos europeos, euro-americanos, chinos o hindúes ricos y consumidores de recursos?<sup>67</sup>

A lo que apela Haraway es a que estas redes se produzcan, sobre todo, con y desde los sujetos que han sido ubicados en la periferia, los sujetos minoritarios. El sentido de parentesco tiene que ser más fuerte con ellos, lo que implica una alianza, un devenir, que necesitamos para generar cambios en nuestras redes de afecto, de cuidado y que tienen,

---

<sup>66</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 230.

<sup>67</sup> Haraway, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno...”, 10.

al mismo tiempo, repercusiones políticas. Por esto posee aún más claridad y potencia el discurso de las redes de cuidado y los parentescos entre las mujeres y los animales, leído a través de los versos de Di Giorgio.

### 3.2 *Los papeles salvajes*

Los sujetos femeninos que Di Giorgio inventa en su poesía son variados: mujeres que van a la guerra<sup>68</sup>, o mujeres que entablan relaciones con seres místicos, no-humanos<sup>69</sup>, que atraviesan por distintas etapas de su vida<sup>70</sup>, pero, por encima de todo, coinciden estas mujeres en los espacios que habitan, que en general son casi los mismos en los que se desenvuelven todos los seres que viven en los poemas de Di Giorgio. La estrechez entre lo vegetal y lo animal con lo humano ocurre en todos los sujetos, pero en el caso particular de las mujeres hay algo que nos obliga a detenernos. Por ejemplo, el siguiente poema:

Surgió una mariposa con un ala negra y la otra azul. [...] Cuando se paró en el borde de mi taza, vi su belleza abrasadora; daba pavor.

Mamá lloró todo el día; papá aprontó los revólveres y diversas trampitas, que él mismo tejió, mas, nada tuvo efecto.

Al caer de la tarde resolvimos cerrar la casa y partir. Pero por las sendas, la mariposa nos sobrevolaba, como una estrella de belén oscura, como un coloreado asesino.

Hasta que se metió en mi cuello de nueve años, entre mis venas, se entró en mi cabello.<sup>71</sup>

La mariposa, que parece generar temor en un primer momento, termina por introducirse en esta niña. En cuanto a los demás sujetos que se percatan de la presencia de la mariposa, es el padre quien intenta deshacerse de ella, aunque no lo consigue. Las dos mujeres

---

<sup>68</sup> “de súbito, estalló la guerra. Mi hermana que, hasta entonces, había estado inmóvil como una flor, se declaró guerrera y comandó los primeros encuentros”. Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 219.

<sup>69</sup> “estábamos enamoradas de él, y también, las de las vecinas. Algunas le seguían llamando “el caballo negro”, aunque, ya destellase”. Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 200.

<sup>70</sup> “Como yo era una niña y había estado enferma, me dejaron por aquella cena en el jardín”. Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 125.

<sup>71</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 372.

reaccionan temerosas ante el insecto extraño, pero no se muestran amenazantes con ella, como es el caso del padre, quien sí lo hace. Lo que ocurre al final, cuando la mariposa se inserta en el cuello, en las venas y se vuelve parte de la niña, es que esta deja de reconocerla como una amenaza. Es una presencia distinta, pero no a la cual deba temerle, y al final del poema vemos esta aceptación por parte de ella:

Los demás ya no vieron nada o hicieron que no veían.

Yo fingí no darme cuenta.

Y la mariposa sigue bullendo.

A cada instante me visita.<sup>72</sup>

Esta unión no es una en la que las dos partes terminen por desaparecer en su totalidad. La niña sigue siendo ella misma, a pesar de que existe otra presencia viviendo en su cuerpo. La mariposa también sigue su vida de insecto, viviendo en el cuerpo que eligió. Un cuerpo dispuesto a aceptarla, no un cuerpo que intenta hacerla desaparecer o convertirla en algo/alguien más, sino que permite su existencia. La de ambas en un mismo espacio. Quizá esta manera de convivir no hubiese sido posible en el cuerpo del padre, por ejemplo, porque más que mostrar simpatía hacia la mariposa, se mostraba violento, sin ganas de ceder ante la aparición de este otro. El padre es aquí una figura de poder, y lo demuestra al actuar así, y tanto la mariposa como la niña subsisten aún por debajo del poder de él, al menos en las jerarquías que él parece conservar en su imaginario y a causa de las cuales se siente legitimado para asesinar a la mariposa o de al menos intentarlo.

En los poemas de Di Giorgio, al contrario que el hombre del poema anterior, las mujeres existen en los mismos espacios que los animales. Estos espacios tienden a ser íntimos: una casa o una habitación; animales invadiendo las camas, las estanterías, tal como podremos observar en este ejemplo:

---

<sup>72</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 372.

Por más que cerrara, puerta y ventanas, día y noche, siempre, de noche, había animalillos en mi habitación. Un asno diminuto a eso de la medianoche, un conejo con muchas orejas, como hojas; poderosas ratas se comían la cama de al lado, serias y atenciosas, algunas hasta con lentes!; a veces, parecía que todo iba a estar en calma; pero, de pronto, sobre el armario de los libros, divisaba una gallina, blanquísima como la espuma, esponjada y alerta.

Ese martirio continúa.

Aún, ahora, cuando entro de mañana, a la oficina,

me saco del bolsillo,

trozos de mariposa,

plumas,

o la diadema de un bicho silvestre.<sup>73</sup>

Los animales están a gusto en todos lados donde está esta mujer. Los animales y las mujeres están siempre ocupando los mismos lugares minoritarios y, recordando a Deleuze por medio de Francisco Serratos: “al colocar a la mujer junto a los animales, los vegetales y lo niños, Deleuze la identifica con lo secreto e imperceptible, pero al mismo tiempo como lo opuesto a la ley patriarcal, pero aun así dentro su legislación”.<sup>74</sup> Según esta aseveración, aunque sean opuestos a dicha ley patriarcal, ni las mujeres ni los animales están en una situación de poder, ni van a revertirla, ni van a llegar a obtenerla. La subalternidad los atraviesa a ambos y al mismo tiempo en que eso los obliga a establecerse en determinados lugares comunes, también influye en cuanto a su identidad<sup>75</sup>, ya que los límites entre las mujeres (lo humano) y los animales se difuminan con más facilidad, y los cuerpos quedan con mayor predisposición a los cambios, como leeremos a continuación:

Mamá, cuando salíamos vivas de las calas.

---

<sup>73</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 215.

<sup>74</sup> Serratos, “El devenir animal...”, 103.

<sup>75</sup> Revisar texto de Adela Pizarro Conte *Lo humano y lo animal en la poesía de Marosa Di Giorgio: el desbordamiento de sus fronteras* para mayor información.

Y éramos dos mariposas blancas.

Y más adelante, dos mariposas negras.

Y no se sabía bien quién era quién.

Hasta posarse una en un vidrio, y otra en un maniquí —que parecía que hablaba— y dijo “¡Ay! Tengo mucho miedo”, al sentir el aplique.

Y como estampas quedábamos fijas.<sup>76</sup>

Ambas voces se transforman en dos mariposas que han sobrevivido la estancia en otro sitio —las calas— y además de ser insectos ambas, son tan iguales entre ellas, que estas mariposas, a ratos, no logran distinguirse una de la otra. Y no importa mucho si no se sabe quién es quién, ni si realmente se volvieron mariposas, sino que las implicaciones alrededor de dicho suceso son lo destacable. Para traer al diálogo a Deleuze, a quien revisamos en el capítulo anterior, leamos este apartado de Zourabichvili:

“Devenir”, en primer lugar, es sin duda cambiar: ya no comportarse más ni sentir las cosas de la misma manera; ya no hacer las mismas evaluaciones. Sin duda no cambiamos de identidad: la memoria permanece cargada de todo lo que hemos vivido; el cuerpo envejece sin metamorfosis. Sin embargo, “devenir” significa que los datos más familiares de la vida han cambiado de sentido o que ya no mantenemos las mismas relaciones con los elementos habituales de nuestra existencia: el conjunto se juega de otra manera.<sup>77</sup>

En efecto, las mujeres del poema se han vuelto otras, por ende, sus comportamientos no son iguales y, a pesar de que físicamente pueden confundirse, los recuerdos parecen intactos, por eso se sabe que una de ellas es la madre y la otra su hija. Y en ese devenir, la relación entre ellas cambia, pero también se transforma la que tienen con el resto de seres del mundo, e inclusive con el mismo mundo, que presenta situaciones extraordinarias a las que ellas ya se han habituado. Para proseguir en esta misma línea y

---

<sup>76</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 611.

<sup>77</sup> Tomado textualmente del texto de Eduardo León “El devenir mujer”, en el que adjunta esta cita de Zourabichvili como nota al pie.

pensar los cambios de las relaciones entre los sujetos y los elementos cotidianos, leamos el siguiente fragmento de un poema de Di Giorgio:

[...] Eran negros con manchas blancas, o blancos con manchas negras;  
Los hocicos agudos, casi hermosos; los ojos de fuego, (eran hermosos).  
—Son perros.  
—Son zorros.  
—Y son...

Un día mamá les pasó cerca. Oyó que le hablaban. Se volvió hacia la casa; pero, nadie había; le volvieron a hablar. Eran ellos. En un idioma fugitivo, con algunas palabras negras pero parecido al nuestro. [...] <sup>78</sup>

El tema del ‘lenguaje fugitivo’, que solo es comprendido por los animales y por las mujeres en este fragmento del poema de Di Giorgio, nos interesa sobremanera en nuestro análisis, pues la lengua ha sido una de las separaciones más notorias cuando se habla de lo humano y lo animal. Que, en este poema, en cambio, sea esa lengua mediante la cual se manifiesta la estrechez entre las especies es rotundo. Ese idioma es lo que permite una comunicación propia y privada, es gracias a lo que consiguen producir alianzas y estrategias de supervivencia. Todo lo pueden decir y planear en ese idioma secreto que nadie más busca comprender. Pero, al pensar en esta lengua secreta, como Cragolini manifiesta: “sería bueno pensar en ‘lenguajes propios’ más que en el ‘lenguaje como propio’ de la humanidad”<sup>79</sup> y, en este caso, esta lengua que surge entre los animales y la mujer del poema, es el propio de los sujetos subalternos, por eso la voz no pueden escucharla los demás.<sup>80</sup>

El idioma fugitivo que surge entre estos sujetos parece funcionar como una línea de fuga, en el mismo sentido en que Deleuze y Guattari se referían. El lenguaje intensivo,

---

<sup>78</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 223.

<sup>79</sup> Adela Pizarro Conte *Lo humano y lo animal en la poesía de Marosa Di Giorgio* (Chile, 2015). 13.

<sup>80</sup> Para profundizar más sobre este punto, recomendamos: Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?” en *Revista Colombiana de Antropología* (2003): 297-364.

que definimos y revisamos en el primer capítulo, busca llevar al límite las palabras y arrastrarlas a un estado en el que no sea prescindible el significado, y, en este poema, parece ocurrir así, pues los límites de las lenguas se han desvanecido o, al contrario, han llegado a sus puntos más alto, formando una nueva, que es la que permite la comunicación entre la mujer y el animal del poema. El idioma fugitivo que hablan estos sujetos no necesariamente debe responder al que nosotros conocemos.<sup>81</sup> De hecho, no responde a ello, por esta razón, solo los sujetos que mantienen el contacto son los que pueden comprenderse entre sí mismos. Aquí radica lo interesante, ya que este lenguaje intensivo fortalece aún más la afinidad referida entre la mujer y el animal, porque al ser esta una relación nueva, ha debido encontrar espacios, o construir nuevos, que le permitan prolongarla, e ingeniar herramientas que favorezcan el acercamiento, a la vez que propicia una línea de fuga a partir de la cual solo habrá intensidades, devenires. Esto parece ser lo que sucede en ese momento del poema, en el que más que llevarse a cabo una comunicación por un sistema específico, esta se da por las intensidades del acercamiento entre estos dos extraños.

Continuando con la parte final del poema, este prosigue así: “[...] Nos visitaban, hablaban y dilucidaban como personas, traían palomas en el hocico, ramos de flores; se volvían, de nuevo a su rincón de flores [...]”.<sup>82</sup> En esta parte, ya advertimos que la relación se ha vuelto más familiar y natural —los animales dan obsequios a cambio de la comida de la mujer—. Se ha formado, así, una red de cuidados mutuos que va más allá de lo sanguíneo. Eduardo León señala, refiriéndose a las mujeres y a los caminos alternativos que han tenido que buscar para saciar ciertas necesidades (eróticas, para

---

<sup>81</sup> Así apuntan Deleuze y Guattari respecto al lenguaje intensivo “pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significante” en *Kafka, por una...*, 15.

<sup>82</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 223.

aludir una, pero pueden ser de cualquier índole), que “sus cuerpos se ven obligados a desterritorializarse y a entablar nuevas relaciones”<sup>83</sup>, y ocurre, en este poema, que las interacciones varían en su dirección —la mujer está buscando no a otros humanos, sino a una especie extraña— y en cuanto a la reciprocidad, se toman en cuenta las características, o más bien las cualidades que cada sujeto posee y con las cuales logra ayudar al otro. En este caso, los cuidados mutuos tienen que ver con una necesidad tan básica como lo es la alimentación. Por eso, mientras los animales llevaban palomas en la boca, la mujer “les mandaba pasteles hechos solo con azúcar, pasteles de durazno”.<sup>84</sup>

Rosi Braidotti, a partir de sus lecturas de Deleuze y del concepto del devenir animal, expresa sus propias posturas y considera que “el sujeto es concebido en una cadena de conexiones tanto humanas como no humanas, entre ellas animales, vegetales, virus y ecosistemas”<sup>85</sup>, lo cual, como sostiene ella misma, crea la necesidad de generar conexiones con todo lo que rodea al sujeto. Enmarcado en este tema, el planteamiento de Haraway acerca del compost, de generar parientes, es similar a lo que Braidotti reflexiona, y ambos son planteamientos que nos acercan a una comprensión aguda de lo que encontramos en la obra poética de Di Giorgio. A continuación otro poema en el que podemos apreciar lo que acabamos de mencionar:

Di a luz un mirlo. Negro. Que voló a las aceitunas, pero no comió de esa fruta. Pasaban gentes y gritaban: “Mira ¡Un mirlo!” Yo estaba al pie del árbol, maternal y rígida [...] <sup>86</sup>

A propósito de las relaciones inter-especie, en ese poema aparece el tema de la maternidad. Esta es de carácter atípico porque es una mujer quien da a luz, en lugar de un niño, un ave. Esta maternidad transita de una especie a otra, sin que eso deje de definirla

---

<sup>83</sup>Eduardo León, “El devenir mujer” en *Medicina y Arte* (Buenos Aires: s/f), 7. <http://www.medicinayarte.com/img/eduardo-Leon-%20El%20devenir%20mujer.pdf>

<sup>84</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 223.

<sup>85</sup> Serratos citando a Braidotti en “El devenir animal...”, 103.

<sup>86</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 562.

como tal. Sin consanguinidad, sin explicaciones, la mujer se ha convertido en la madre del ave y le brindará los cuidados que eso implica. Leamos este fragmento en el que pasa algo similar: “[...] la gallina blanca que pone un huevo negro, tal vez, desde allí — quizá— saldría un perrito, una criatura humana; un viejo pariente podría resucitar de allí”.<sup>87</sup> La maternidad no solo es de la mujer para con el ave, sino que, viceversa, un ave, una gallina puede poner un huevo del que salga un humano. Las posibilidades se amplían tanto, que lo que salga de ese huevo puede ser un pariente, humano o no, resucitando de ese modo.

A pesar de que *Staying with the trouble* es un libro compuesto por ensayos, en su último capítulo, titulado “The Camille stories: children of compost”, Donna Haraway escribe un cuento de ciencia ficción en el que se aprecian sus postulados acerca de la conformación de los parientes. La historia es de un mundo en el que la simbiosis entre humanos y animales es real y se realiza con múltiples fines, por lo que a cada recién nacido se le otorga una pareja animal con la cual comparte rasgos. La intención con la que se trae este texto es para realizar el intento de reflexionar sobre Haraway a través de Di Giorgio. Indudablemente, en “la historia de Camille”, Haraway fabrica un mundo en el que, en lugar de tener hijos, se construyen parientes con las demás especies, y a los pocos niños que nacen se les atribuye características de animales o plantas, generando una asociación nueva, de confraternidad, que abarca a los seres que ya viven y pertenecen al ecosistema pero ahora habitando el mundo desde una conversión de los cuerpos, cuyo fin es el de mantener un equilibrio y asegurar la supervivencia de las especies.

Haraway escribe en esa historia: “Camille 1 tuvo que aprender a devenir en simbiosis con un insecto compuesto por cinco fases larvarias antes de convertirse en un

---

<sup>87</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 167.

adulto”.<sup>88</sup> Camille 1, el personaje de esta narración, un nuevo ser que nace y que posee características de humano y de insecto, se encuentra a medio camino entre ambos, o más bien, es parte de los dos mundos, sin que uno prevaleciera por encima del otro, ya que una vez ocurrida la simbiosis entre las especies, no es posible determinar hasta dónde llega lo humano o lo animal. Es más, lo que menos importa es conocer esos límites, porque no son claros, ni deberían existir, al menos en este nuevo mundo de Haraway, y también en el que Di Giorgio describe. Como ejemplo de lo dicho, examinemos el poema subsiguiente:

Vi un animal forrado de otro animal y por los orificios aún le salían patas de pez y espinas de niño. Y todas sus telas y mallas eran finas y tensas y tersas, muy bien hechas. El color, rosa, perla o gris [...] <sup>89</sup>

Di Giorgio muestra, como apreciamos en ese fragmento, la correlación existente entre las especies, la mezcla inherente entre ellas, las separaciones imposibles. La unión entre todos los seres es tan profunda y antigua, que solo se pueden encontrar animales forrados, revestidos, con piel de otros animales y con extremidades pertenecientes a cuerpos que para nosotros parecen ajenos pero que aquí, donde ocurren los parentescos insólitos y los devenires, son posibles e ineludibles. Un pez puede tener piernas y un niño espinas. La simbiosis ha sido consumada y ha calado profundo para alterar nuestra propia constitución como especie. La idea de poseer una capa que nos cubra con piel de otro animal es una constante en los poemas de Di Giorgio, y como muestra tenemos este:

Hice una máscara. Con vello de mariposa y alitas de gladiolo, y un procedimiento muy especial. [...]  
Y, de nombre, Laura [...].  
Algunos días la llevo sobre el rostro. Los días de la divinidad. Entonces, la gente me nombra Laura. Y yo voy con el cabello diestramente arreglado, y desnuda, porque esa cara artificial y verdadera, no admite ningún traje.  
La gente clama: Laura está en la confitería. En el liceo. En el río.

---

<sup>88</sup> Donna Haraway, “Los niños del compost” en *Nómadas* 47 (2017): 25.

<sup>89</sup> Di Giorgio, “51” en *Los papeles salvajes...*, 421.

...y, ahora, sólo miro la vacía caja donde un día durmió  
Laura.<sup>90</sup>

Igual que en el anterior, Di Giorgio establece conexiones entre la identidad de los individuos. En esta ocasión, la máscara de mariposa, a la cual nombra Laura, es sobre la cual se cimenta la voz poética para convertirse en alguien, en la mujer cuyo nombre es el de la mariposa. No obstante, esta máscara nos hace pensar que es una mariposa real la que lleva en el rostro, porque ha cobrado vida. Y porque vive la mariposa en ella, sobre ella, es que puede existir Laura la mujer y Laura mariposa. La máscara nos obliga a regresar al poema anterior, que habla de que hay capas de piel de otros animales cubriéndonos, pues la mariposa-máscara es lo que cubre, a la vez que es lo que convierte y crea a la mujer del poema, y debajo de ella habrá otro ser que es a medida que existe la mariposa. Desde esta mirada a Di Giorgio, vayamos a Haraway con este segmento de su texto:

A los cinco años de edad, la piel de Camille 1 exhibía anillos brillantes, coloreados de amarillo y negro, igual que una oruga monarca en su fase final —aumentando la intensidad de estos colores hasta cumplir los diez años—. Pero, a los quince años, cuando adquirió responsabilidades propias de los adultos, la piel de Camille tenía los patrones de color y tonos apagados de la fase crisálida de la mariposa monarca. Como adulto, Camille 1 adquirió gradualmente el patrón y la coloración de una vibrante mariposa anaranjada y negra<sup>91</sup>

En el poema de Di Giorgio, la voz poética, que es una mujer, se configura a medida que tiene contacto directo con la mariposa. La experiencia por medio del cuerpo es esencial para que ocurra, por eso, al colocarse la máscara-mariposa en el rostro, la mujer adquiere un nombre, una identidad. En todo esto, los cuerpos son el canal en el que se ve representada esta unión de las especies, como hemos dicho brevemente en algunos de los pasajes de esta sección, y en este texto de Haraway es visible cómo el personaje de

---

<sup>90</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 311.

<sup>91</sup> Haraway, “Los niños del...”, 24.

Camille 1 tiene la piel de colores similares a los de las mariposas y, como en los poemas de Di Giorgio se percibe, estas nuevas relaciones cercanas conllevan, entre otras cosas, la las redes de cuidado, el parentesco que asegure que vive una y, así, vivan las dos.

Si bien al inicio del capítulo recordábamos lo que habíamos expuesto acerca del devenir, para proseguir en este diálogo entre los autores, remitámonos a las definiciones de Deleuze, por lo que la cita a continuación será de ayuda para esta discusión:

“Uno no abandona lo que es para devenir otra cosa...”, aclara Zourabichvili ya que el devenir no consiste en la transformación de una cosa en otra sino en un encuentro, azaroso o programado, en el cual el hombre no deviene este o aquel animal sin que dicho animal, a su vez, devenga otra cosa.<sup>92</sup>

El devenir es la vecindad, la sim-patía, la proximidad, y en este apartado damos cuenta, si acaso no lo hemos hecho ya, de que el devenir animal es un proceso encadenado, de que al mismo tiempo en que el hombre deviene animal, este animal deviene algo más. Y como hemos visto en la literatura de Di Giorgio, pero también en Haraway, los sujetos están en un constante tránsito por estos procesos. Por ello, las transformaciones de los cuerpos nos son simplemente para mostrar una imitación del otro, de su estructura biológica, sino que esta metamorfosis es el sentido mismo de estos acercamientos no convencionales. El universo de Di Giorgio está configurado según estas lógicas de encuentros fortuitos, de cambios de lugares entre uno y otro, y de la convergencia de los espacios en los que habitan. Es sugerente, para esto, mostrar este poema de Di Giorgio:

Somos cinco. Y me eligen para ir primero al matadero. Está bien.

Empujan con cuchillas.

Me espanto y me resisto y retrocedo.

Mas ya hay mucha sangre en mi vestido.

Mamá, sálvame, mamá.

---

<sup>92</sup> Alejandro Simón López, “Devenir-Animal como herramienta política” en *I jornadas de Estudiantes del Departamento de Filosofía* (2011): 4.

Pero tú cuidas las hortensias del otro lado.

Es muy difícil.<sup>93</sup>

Si el devenir es la sim-patía con la otredad, en estos versos, Di Giorgio lo demuestra al cambiar de lugares al animal y a la voz poética que nos describe el hecho. El matadero es el lugar al que van llevan a los animales para ser asesinados, y aquí es la mujer quien ve manchado su vestido de su propia sangre porque las cuchillas han empezado a cortarla. Es esta mujer quien está sufriendo por y con el animal que debió estar ahí. En todo esto, la simbiosis de las Camille responde, aunque de maneras diferentes, a lo que Di Giorgio planteaba en su poesía. Haraway habla acerca de sensaciones y devenires intensos entre las especies, lo mismo que Di Giorgio escribía desde la ficción, como podremos leer más abajo:

No hay nada más bello canto que el de los perros en lo hondo de la noche. [...] Vecinos de las más lejanas chacras, acuden a casa, cruzan las habitaciones; pero, cambiados por bichos, parecen murciélagos, ratones, nos comen todos los vestidos, los papees, nos espían, nos escuchan; luego, se van.

Cantan los perros en lo hondo de la noche,

adentro de la eternidad.<sup>94</sup>

Los vecinos del poema se transforman en insectos y hay animales rondando, al mismo tiempo, por todas partes. La experiencia de los sujetos de los poemas de Di Giorgio, y en concreto de las mujeres, se da por la cotidianidad, la cercanía de los hechos fantásticos, la aceptación de en algún momento podemos transformarnos en el otro y no habrá sorpresa en ello. No existe la sorpresa en los versos de Di Giorgio porque hay un conocimiento antepuesto de las posibilidades de ser.

---

<sup>93</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 623.

<sup>94</sup> Di Giorgio, *Los papeles salvajes...*, 153.

Haraway en “La historia de Camille” escribe que: “todos los niños simbiotes desarrollaron desde su primera infancia similitudes de orden físico y sensorial con sus parejas animales [...]”.<sup>95</sup> Las similitudes pasan, además de lo físico que puede notarse a simple vista, por los lugares que empiezan a habitar estos cuerpos y por las sensaciones que, al provenir ya no de los estímulos de un solo ser sino de dos, se vuelven más fuertes, más intensas.

En Di Giorgio, los encuentros entre el Uno y el Otro, más que ser implantados, son descubiertos. Los sujetos femeninos, que son la voz en todos los poemas de esta autora, conviven con la naturaleza, coincidiendo en los mismos espacios con los animales. A veces ellas viven en los grandes campos, otras veces son los animales quienes duermen en las casas. En cualquiera de estos casos, la relación entre ellos es de alianza, de cuidado mutuo, como ya demostramos, y estas redes de cuidado no son otra cosa que tácticas para garantizar la supervivencia de ambos porque, como leímos en sus poemas, la supervivencia de uno, de la mujer o del animal, es, en realidad, la supervivencia de ambas especies.

Asimismo, Haraway apela a estas estrategias y la simbiosis humano-animal es para lograr subsistir (aunque Haraway lo contextualice en un mundo desolado y destruido y vaya mucho más allá, rompiendo con temas que ahora no nos conciernen). Al igual que Di Giorgio, Haraway, en su cuento, apela a la convivencia en comunidades, y confía en que las redes de cuidado mutuo generadas entre las especies —en su texto hay una comunidad de mujeres que acepta a Camile 2— contribuirán con este fin. En Di Giorgio son fundamentales estas uniones porque de tal manera se ha concebido ese mundo literario y deben asumirse las alianzas y la cordialidad. En el universo que conforma *Los*

---

<sup>95</sup> Haraway, “Los niños del...”, 26.

*papeles salvajes*, cada poema está atravesado por estos conceptos y quienes habitan en los versos marosianos están constantemente interactuando, en distintos niveles, con el entorno que los rodea. Estos seres de Di Giorgio están emparentados en grados desconocidos, pero es justamente aquello lo que hace funcionar ese mundo poético.

#### 4. Conclusiones

El universo literario de Marosa Di Giorgio está compuesto por características que le dan cierta singularidad respecto a la tradición literaria latinoamericana. Los poemas que hemos analizado a lo largo de este trabajo nos han permitido ahondar en los temas recurrentes que obsesionaban a la autora y que, al mismo tiempo, configuran una narrativa que va hilvanando cada poema como si fuesen todos parte de la misma historia o como si fuesen un mismo gran poema. Los elementos que localizamos en su obra han sido: la naturaleza, los animales, las voces femeninas, la voz de una infancia lejana, que divaga y juega por en medio de los recuerdos, la cercanía con el campo y el cariño hacia la chacra —que es el lugar de enunciación a la vez que el de apego y aprecio, pero también un lugar de nostalgia— al que regresa constantemente la voz poética, por mencionar solo algunos.

Las situaciones impensables que acontecen en los textos a cada segundo son otra muestra de cómo se construye su literatura: a partir de lo inimaginable y de los sobresaltos que ocasiona al lector. En cambio, a los seres que habitan las líneas de Di Giorgio, en pocas ocasiones los altera algún hecho, ya que para ellos lo inexplicable es cotidiano. A pesar de que estos aspectos puedan parecer medianamente detectables para cualquier lector que se acerque a su obra, no es en vano volver a ellos para leerlos desde varias perspectivas, como pretendimos realizar en este texto.

Es justamente por esa última razón que tomamos la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari como punto de partida para pensar los textos de Di Giorgio. En particular, el concepto de devenir nos ha ayudado a repasar los procesos que se dan entre los sujetos que habitan los versos de la autora. En este sentido, y ya que el devenir implica generar una zona de vecindad entre el Uno y el Otro, notamos cómo las relaciones que suceden en los poemas responden a estos procesos de proximidad entre los seres. Esto incluye, también, que en el universo marosiano no existan normas ni jerarquías parecidas a las que

podemos reconocer en nuestro propio entorno. Lo que prepondera en sus versos es el caos, pero es este caos el que favorece los encuentros más inesperados, ya que, con base en las afirmaciones de Deleuze de que el artista busca generar fisuras en el caos para crear a partir de él, intuimos que en Di Giorgio las situaciones increíbles que leemos solo son posibles dentro de un universo de este tipo, en el que el fin mismo es experimentar los procesos y las intensidades posibles. Los sujetos que Di Giorgio inventa y describe perciben estas situaciones de muchas maneras y buscan llegar a los límites de sus cuerpos o de sus identidades, así como el lenguaje intensivo desarrollado por la escritora responde a este caos y a esta necesidad de construir nuevas maneras de ser y estar.

La vecindad entre lo humano y lo animal funciona, en la poesía de Di Giorgio, gracias a que la convivencia está regida por lazos que se generan entre las especies, con el propósito de asegurar su supervivencia en medio del caos que palpita abismalmente en el universo marosiano. Dentro de estas proximidades, no es gratuito que las voces poéticas femeninas sean las que entablan un acercamiento más fuerte con lo animal. Sus cuerpos se transforman, pero también los espacios que habitan y las situaciones que experimentan. Para Di Giorgio, esta contigüidad entre las mujeres y los animales es inevitable. Ambos han sido relegados a los mismos lugares, han sido vulnerables y han estado a la sombra de un poder que es ejercido sobre sus cuerpos.

Por todo lo mencionado, entre los sujetos femeninos y los animales existe una sym-patía que los obliga a relacionarse en la forma en que lo hacen. Para profundizar en esta parte, tomamos algunos conceptos de Donna Haraway con el fin de leerlos junto a Di Giorgio. Lo que encontramos en *Los papeles salvajes* son relaciones de parentescos entre las especies: entre lo animal y lo humano, pero también con lo vegetal. Di Giorgio concordaría con el postulado de Haraway en el que pide que, en lugar de tener hijos, hay que hacer parientes. En muchos de los poemas que estudiamos hallamos cómo los sujetos

llaman parientes a seres que pueden ser o animales o humanos o vegetales. Muchos de ellos, incluso se mantienen en una ambigüedad que no permite encasillarlos en una de estas categorías. Cada uno de los seres se reconoce en los otros que lo rodean, desarrollando capacidades y herramientas a las que solo ellos pueden acceder, como, por ejemplo, un lenguaje que solo ellos entienden.

En Haraway, estas estrategias se ven más claramente en las características que comparten los humanos y los animales, como ella narra en su ficción “Los chicos del Compost”. La simbiosis humano-animal permite la supervivencia de las especies, al mismo tiempo en que las vuelve parientes y va dificultando la posibilidad de conocer el límite de lo humano y de lo animal en esos seres. En el mismo sentido que Di Giorgio, Haraway, en este cuento, busca que las convivencias sean en comunidades, que las redes de cuidado se expandan más allá de nuestras relaciones principales y generemos otras inesperadas.

En conclusión, tanto el devenir deleuziano como el parentesco que menciona Haraway, conllevan posturas políticas, pues interpelan a los sujetos de la periferia para que transformen sus propias concepciones y relaciones, con el fin de que se unan en un intento por sobrevivir al caos y a los desastres. Las mujeres y los animales han mantenido esta cercanía —sym-patía— a lo largo de la historia, debido a las situaciones similares por las que han transitado. No obstante, mucho antes de que Deleuze y Haraway teorizaran acerca de estos escenarios, Di Giorgio las escribía en su poesía. Lo de Di Giorgio no son, ni de cerca, textos filosóficos, pero sí están rozando esas ideas que en nuestra época nos parecen familiares y pertinentes.

Por eso, estos vínculos entre mujer-animal son determinantes a la hora de hablar de los cambios sociales y políticos que se están dando en la actualidad. Estos sujetos subalternos, con las alianzas y parentescos que buscan en otros iguales, dan cabida a que

se expandan los conceptos, a que aparezcan líneas de fuga, y a que las redes que conforman se consoliden, fortaleciéndolos así a ellos también. En el caso de las mujeres y los animales, Di Giorgio, en su literatura, complejiza su situación y su constitución como sujetos, pero llega a respuestas similares: las redes de cuidado, de ayuda mutua, de hospitalidad como una manera de criticar nuestra concepción antropocéntrica del mundo, pero, a la vez, una manera de sobrevivir y plantear nuevas y múltiples relaciones entre los habitantes del planeta.

## Bibliografía

- Adams, Carol. *The sexual politics of meat*, Bloomsbury, 1990.
- Bonnardel, Yves. *Nous ne mangeons pas de viande pour ne pas tuer d'animaux*, s/l, 1989.
- Braidotti, Rosi *The posthuman*, s/l, Polity Press, 2013.
- Bruña Bragado, María José, “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio”, *Cuaderno Lírico*. Río De La Plata, 2010.
- Castillo, Patricia y Moreno González, Josematía. *Deleuze, recepción y apuesta desde Hispanoamérica* (s/f).
- Córdova, Isis. *Erotismo y biopolítica en la obra Misales, relatos eróticos de Marosa Di Giorgio*, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2016.
- Charlton, Anna E. “Las mujeres y los animales”. *Teorema* 18 n°3 (1999): 103-115.
- Chavarría, Gabriela. “El Posthumanismo y los cambios en la identidad humana”. Rev. *Reflexiones* 94 (2015): 97-107.
- Cragolini, Mónica. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo” en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 2 (II semestre 2014): 15-33.
- Cragolini, Mónica “Hospitalidad con el animal” en *Escritura e imagen*, s/l, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996,
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Derrida, Jaques *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.

- Di Giorgio, Marosa. *La liebre de marzo*. Montevideo: Arca Editorial, 1981.
- Di Giorgio, Marosa, *Los papeles salvajes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- Di Giorgio, Marosa. *Misales*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2005.
- Di Giorgio, Marosa. *No develarás el misterio. Entrevistas*. Compilación de Nidia di Giorgio, selección de Edgardo Russo, Edición y prólogo de Osvaldo Aguirre, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
- Garet, Leonardo, *El milagro incesante: vida y obra de Marosa Di Giorgio*. s/l: Ediciones Aldebarán, 2005.
- Haraway, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco” en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 1 (2016): 15-26.
- Haraway, Donna. “Los niños del compost”. *Nómadas* 47 (2017): 14-45.
- Haraway, Donna. *Staying with the trouble*, Duke University Press, 2016.
- Horta, Oscar. *Un paso adelante en defensa de los animals*. s/l., Plaza y Valdés, 2018.
- Eduardo León, “El devenir mujer” en *Medicina y Arte*. Buenos Aires: s/f. <http://www.medicinayarte.com/img/eduardo-Leon-%20El%20devenir%20mujer.pdf>
- López, Alejandro. “Devenir-Animal como herramienta política”. *I jornadas de Estudiantes del Departamento de Filosofía* (2011): 1-10.
- López, Olga. “El ritornelo: un cristal sonoro”. *La Deleuziana* 5 (2017): 106-123.
- Pizarro Conte, Adela, *Lo humano y lo animal en la poesía de Marosa Di giorgio*. Santiago de Chile: S/N, 2015.
- Rama, Angel. *Aquí cien años de raros*, Montevideo: Arca,1966.
- Serratos, Francisco. “El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti” en *Nóesis* 26, n.º 51 (2017): 94-106.

Ulla, Noemí. “‘Raros’ de las orillas del Plata’. *Contracorriente 11*, n°2. (2014): 323-331.

Wolfe, Cari *Zoontologies: The Question of the Animal* (University of Minnesota, 2003