

**EL ESPLENDOR DE LAS METAMORFOSIS: EROTISMO  
FANTÁSTICO EN LA LITERATURA DE MAROSA  
DI GIORGIO**

**Gilberto Vásquez Rodríguez**

**Exordio: Confluencias hacia la narrativa erótica**

La obra *Misales*, publicada por la uruguaya Marosa Di Giorgio en 1993, pone en escena lo que será, a partir de ese momento, el centro irradiante de su narrativa: la figuración de los llamados “relatos eróticos”. Esa “supuesta” fundación de lo narrativo en un quehacer que, hasta ese momento, era nombrado como exclusivamente lírico es, a juicio de la propia autora, el avance y la representación de una alteridad que muestra sus fisuras más en lo temporal-narrativo que en lo espacial-poético, es decir, se aloja más en el cambio y transformación de los personajes que en los estados de la subjetividad y del “yo poético”. La promoción de esta narrativa erótica conquista, no sin audacia temática, el fulgor inusitado que también acontecerá en otros libros posteriores, tales como *Camino de las pedreras* (1997), la novela *Reina Amelia* (1999), los relatos cortos y uno más extenso en *Rosa Mística* (2003), y también, la colección de textos contenidos en *La flor de Lis* (2004). No obstante, Marosa Di Giorgio, quien escribió “poesía” fundamentalmente desde la década de los cincuenta y quien, además, nos presenta su propia visión genérica de los textos escritos, ataja cualquier sospecha, cualquier confusión entre lo narrativo y lo poético de su obra. Desde su perspectiva, su producción parece abarcar el terreno difuso y disperso del poema en prosa o de la prosa poética. Sin embargo, cuando señalaba precedentemente una “supuesta” fundación de lo narrativo con *Misales*, tal inicio sería *stricto sensu* una falacia aceptada debido a la intensa peculiaridad narrativa de la mayoría de sus textos originarios,

sin mencionar que las diferencias formales y temáticas entre estos relatos eróticos y aquellos poemas en prosa son, en realidad, mínimas.

En sus libros iniciales, cuya antología se recoge en los dos tomos de *Los papeles salvajes* (2000),<sup>1</sup> puede presentirse, en su extrañeza, una sólida construcción narrativa. Algunos críticos como Roberto Echavarren asoman pistas sobre su hibridez genérica y sobre los deslizamientos e intersecciones entre lo narrativo y lo poético (2005:318), donde cobra forma el ritmo inquietante de su literatura. Bien es cierto que, desde la distancia teórica y con independencia de las apreciaciones de la autora, los textos poéticos inaugurales vivifican intensamente una atmósfera poética producida por la repetición o el juego de las homofonías. En éstas, el referente no es irrefutable y la escritura se inscribe como un proceso inacabado. Con ellas, acontece el asalto y reinado de las vacilaciones unido a la disipación de las identidades poéticas (y narrativas) y la configuración e insinuación de lo desconocido bajo la égida de estados emocionales paradójicos. Aún así, estos rasgos de lo poético no se detienen en los relatos eróticos; antes al contrario fomentan escabrosas formas y turbadoras transformaciones empleadas al servicio de un clima plagado de acontecimientos y personajes que se hilan al compás del desasosiego y la expectación. Relatos que se traducen en breves y fulminantes latigazos finales, muy característicos de los llamados “microrrelatos”. Para César Aira, los relatos eróticos de Di Giorgio no difieren mucho de su poesía anterior, más bien confluyen hacia el erotismo narrativo (2001:174), hacia esa libertad fantástica que, como quebrantamiento de una ley

---

<sup>1</sup> De esta fecha es la edición corregida y más completa de esta obra reunida. En cualquier caso, la edición del primer tomo, que aparece en 1989, se compone de los mismos libros: *Poemas* (1954), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los huertos* (1971) y *Clavel y Tenebrario* (1979). En 1991 apareció el segundo tomo con *La liebre de marzo* (1981), *Mesa de esmeralda* (1989), *La falena* (1989), *Membrillo de Lusana* (1989), *Diamelas a Clementina Medici* (1995).

sexual humanizada, atesora un lejano y primigenio rumor sobre los cuerpos y las cosas y sobre esa borroneada brecha del devenir hombre desde su transmutación animal.

### **Reverberaciones del erotismo fantástico**

El esplendor de la narrativa erótica en Marosa, veremos, gesta un estilo propio que navega en los resquicios del humor y la ironía. Lo cómico centellea entre lo animado y lo inanimado, en el gobierno absurdo de lo irracional, entre prodigios vegetales y animales, en un tono de grácil y simulada benevolencia. Pero la gravedad de sus relatos eróticos suscita continuos brotes de ironía y crueldad que merodean el humor ácido y negro, con una libertad combinatoria inconcebible. Por ello, estos relatos eróticos exploran una zona turbia de mezcolanzas cuyo asalto de lo fantástico se condensa en una sensualidad excesiva, desbordada. Sus increíbles o aterradoras concepciones del, en y desde el sexo traducen inevitablemente su preocupación poética y narrativa. El sexo recupera no ya la entraña íntima y subjetiva de un yo sobresaltado, sino que fundamenta historias, transmutaciones, presencias y evoluciones de personajes narrativos, como transcurros e itinerarios, como extrañamientos hiperbólicos. Esos inescrutables personajes de su narrativa erótica: animales, plantas, flores, frutas, fantasmas, demonios, lobos, niñas, almas, insectos, vírgenes, hongos, mariposas, hadas, ángeles... ascienden al marco representativo, escénico; toman la palabra y desarrollan sus propias historias particulares, trasladando, desde una mirada oblicua, el bullir y las latencias de lo extraño. Dan cuerpo a la voz que se metamorfosea en el relato para crear una cadena de rituales, de ofrendas, de cacerías, persecuciones, bodas, guerras, apariciones, exterminios que se enlazan a la infinita red de posibilidades sexuales, erotizadas y monstruosas. En el marco de estas prefiguraciones, el propósito fundamental de este trabajo es analizar los rasgos que, desde la vinculación entre metamorfosis y erotismo, nos acerquen a las particularidades

de la narrativa erótica y fantástica de Marosa Di Giorgio, cuyos temas abarcan el ritual de la misa, el desbordamiento de la sexualidad, las ensoñaciones de lo orgiástico y lo místico, e incluso a la imposibilidad del deseo configurado en la mezcla de lo corporal y lo comestible.

### **El principio metamórfico en el relato marosiano**

Tanto en *Misales* como en *Camino de las pedreras*, las múltiples voces narrativas o sus multiformes personajes “germinan” y asedian el territorio donde se desarrollan las experiencias que, desde una aparente candidez, ingenuidad e incluso fragor sacramental, atraviesan los límites de la sexualidad. El ardid sexual -sensual, erótico o perverso- procura insólitas transformaciones e inusitadas respuestas en una especie de “filosofía criminal” que, como diría Pierre Klossowski a propósito de Sade (2005:17), ocasiona la violación de todas las prohibiciones y la negación absoluta de los límites corporales. De ese modo, el hibridismo de los textos de Marosa no radicaría exclusivamente en las vacilaciones de los géneros textuales, como he explicado anteriormente; también estaría presente en las poderosas yuxtaposiciones y vínculos imposibles entre la representación o la *mímesis* distorsionada de lo femenino y lo masculino, en el maridaje entre lo animal, lo vegetal con la subordinación de lo humano y lo divino. El reto narrativo y erótico preconiza la repetición como identidad y como diferencia, como crisis de las formas antropomórficas y su rendición ante lo feérico o el ayuntamiento con otras formas o entidades “naturales” siempre indeterminadas. Con ello podríamos vincularla a Ovidio, pues las relaciones y parentescos, la huida o el cautiverio, la alianza o la muerte de sus personajes se ven intervenidos por el esplendor de las metamorfosis que constituyen, según explica Tzvetan Todorov, “la violencia de la separación entre materia y espíritu” (1982:136). Borroneadas las huellas del cuerpo, de sus sabidurías y delicias, el sexo abarca de forma contundente un

retorno a edades primitivas, anteriores, como diría Michel Foucault al orden, a la representación, a la taxonomía de las palabras y las cosas (1997:4). Marosa Di Giorgio subvierte la cosificación del mundo y pone en escena la plenitud de lo salvaje que socava tabúes, prohibiciones y dogmas en un destierro de toda lógica, de toda racionalidad. Alimenta un despliegue, una reiteración metamorfoseada de identidades sexuales, corporales, de sus prácticas y de sus ritos insospechados, creando así una suerte de *continuum* que ya no responde a las exigencias certeras del cuerpo sexual *sustanciado* y *único*. Se crea con esta narrativa unas perturbadoras presencias que, de pronto, brotan y palpitan en una modulación de verdugos y víctimas, de inocentes y perversos que cercan el principio metamórfico de las narraciones fantásticas. La radical autenticidad de su fantasía siembra desde lo sacrílego, desde la *misa*, por ejemplo, un fragmento de la liturgia erótica, el residuo del evento, la acción o el personaje asociados al sacrificio, a la ofrenda a través del sexo y sus misteriosos modos eróticos.

### **Metamorfosis del ritual: la misa, la boda, la caza, la muerte**

El relato "Hortensias en la misa",<sup>2</sup> perteneciente al ya mencionado libro *Misales*, es un claro ejemplo de aquella concepción que metamorfosea los rituales de boda y de caza. La visión de lo fantástico aquí se conecta a un erotismo siempre perturbador, pues se envuelve con el ritual de la *misa*, cuyo fin último es la ejecución de un casamiento, de una boda afiliada ineludiblemente a la cacería y la muerte. La "Señora" será el objeto de un casamiento-cacería que ella misma ignora y, por tanto, sus acciones completarán la representación del cuerpo

---

<sup>2</sup> Por el carácter contundente de este relato en la narrativa erótica-fantástica de Marosa Di Giorgio, he colocado como apéndice la totalidad del relato. Es conveniente aclarar que los puntos suspensivos entre paréntesis pertenecen a la autora del mismo. Quizá con ello Di Giorgio pretenda configurar una "supresión" o "escamoteo" en ese primer párrafo descriptivo. Véase "Hortensias en la misa" (Di Giorgio 2005:48-50).

*victimizado*. La boda será la ofrenda de la consunción sexual que aprovecha todo el clamor en la ignorancia desde la sumisión y el candor de la víctima. El Novio, desconocido, incógnito, “sin nombre”, como un personaje insinuado o venido de *un más allá*, de una alteridad de ultratumba: “con camisa de organdí, de novio, de muerto, la melena algo inflada al aire” (2005:48), tendrá la misión ineludible e implacable de ejecutar la ceremonia: “Sepamos Señora Dinoráh que hoy tendrá su minuto de gloria y del final” (2005:49) o “A eso venía. No me podía ir, si no” (2005:50). El ritual de la misa se consumará también en el espacio incierto: “una casa sola, con el techo a dos aguas y un gran hueco en el centro” y “un gran ribete de hortensias”. El relato impone la veleidad de una casa en la ciudad y una ciudad en la casa: “Es extraña esta ciudad. Compuesta sólo por esta casa” (2005:48), casa sin muebles y poblada de hortensias como testigos únicas del ritual, pero también ayudantes en la huida-ocultación de la víctima. No existe, en cualquier caso, tanto en este relato como en otros tantos, un ordenamiento definitivo del espacio. Se producen confusiones, alteraciones, dudas, vacilaciones; la perturbación de las certezas espaciales anuncia la prolongación de la angustia. Con esa práctica, lo que está dentro está fuera, lo de abajo arriba y viceversa.<sup>3</sup>

La muerte se aviene, con la tensión y violencia de las frases, como una representación plástica que sitúa a sus participantes en claras confluencias y mezclas; pero también en fulmíneas transformaciones. La Señora, víctima por excelencia en los relatos de Marosa, se ubica en un universo cerrado y autónomo. Su respuesta ante la tentación tremenda de la amenaza, la persecución, el sufrimiento, los amagos del devoramiento o el crimen, fomentarán la agresión en aras de una intensificación perversa del placer sexual, de una crueldad al servicio del goce.

---

<sup>3</sup> Otros textos también ejemplifican claramente esa concepción *sui generis*: “Me daba cansancio y temor. Y así volvía a la silla única. Pero, en el techo estaban boca abajo, matas que yo con peligro había plantado, tomates y azucenas” (Di Giorgio 2000, t.I:272).

La Señora es un cuerpo ciego, callado, silenciado: enmudece, titubea, tiembla, se desconcierta, obedece, cae en la trampa, se entrega lánguida a la ferocidad del amante, del asesino, del Novio, ahora convertido en “cerdito de jardín”, que sacia sus fines de sexo y muerte. Todo temblor, ante la violación o la muerte inminentes, pone en escena la inutilidad de la huida. Por tanto, la inocencia de la Señora, en este jardín de hortensias, se ve derrotada siempre -haga lo que haga- no sólo por la crueldad animal, sanguinaria y sexual del Novio, sino también por su propia ambigüedad en su naturaleza de víctima. La Señora Dinorah quiere y no quiere, huye para ser encontrada, posterga con ruegos y huidas la angustia o el goce compartido del sacrificio: “Lo miró así a ver si detenía en algo tan celeste” (2005:49). La voluptuosidad en la zozobra mortal de la Señora crea en el Novio el deleite de una plétora más profunda (Bataille 1997:111).<sup>4</sup> Otro dato revelador es la transformación fantástica del Novio, que tendrá sus fines en una versión agreste del sexo, aunque simulada bajo los dominios cándidos del juego. La construcción de los personajes masculinos: el Novio metamorfoseado en cerdito de jardín o el lobo o el diablo, el hongo o el amante, el ajo o el zapallo, el tractor o el ángel, el hurón o el gato, se someten de forma más contundente a aterradores y escabrosos cambios, a maléficas y desafiantes construcciones. Ellos nos acercan a una heterogeneidad, a una anomalía insoportable, tanto en su construcción morfológica como en la idea que persiguen o en el acto que acometen. Con ese rasgo, en “Misa final en traje de novia”, el rasgo o el tópico benevolente del ángel protector, por ejemplo, vuelve siniestra su estampa e impone una realización sexual aterradora y amenazante: “la rosada lengua ya le hacía la pavorosa señal”

---

<sup>4</sup> En el relato “Misal con dientes de ajo” esa formulación parece más evidente, cuanto más inocente es la víctima: “Estaba como todo ajo envuelto en gasa; y tenía varios dedos, o hijos, o testículos; apretados y de tamaño diverso. [...] En eso pasó la Niña, se le colgó de los velos [...] Encontró el sitio obscuro. Merodeó, golpeó y se introdujo. Ella dormida, casi clamó a los padres, pero se dio cuenta. Y fingió seguir durmiendo” (2005:112-113).

(2005:116).<sup>5</sup> Ese tipo de transformación fantástica contiene, desde lo femenino, el secreto de una Señora que pone huevos “blancos, virgíneos, sin galladuras”. Huevos como óvulos, como perlas o lágrimas de deseo, como embarazos únicos, detenidos en una sexualidad secreta y no compartida o como lagartos y flores que, como en otras narraciones, revelan un adentro insospechado y misterioso. Ese adentro sostiene efectivamente, con esa especial *ovulación*, la contención, la palpitación de un deseo intenso, de una presencia inquietante. Esas alteraciones, esas transformaciones o combinaciones de la Señora se despliegan en los relatos de Marosa en una alteridad que rumorea y vacila los linderos de lo femenino, de lo nutricional y de lo sexual vigorizado como bestiarío, como escenificación de pavores y deseos ancestrales. La Señora, aunque contenga esas improntas particulares de lo animal o de lo vegetal, no se asumirá en el universo marosiano como monstruo o como verdugo sexual, salvo muy pocas excepciones en donde se invierten los roles entre víctima y sanguinario. Tal es el caso del relato “Misal de la novia”, cuyo placer último de esa eucaristía consistirá en cercenar el objeto amoroso, *la fruta sexual*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “Parecía que era hermoso ir a casarse. La cola blanca la seguía como un arroyuelo. Subieron al carruaje. La blanca cola era más larga que el mismo carruaje y los perseguía desde el aire [...]. Al principio, el marido iba quieto. Huían las arboledas bajo las sombras, bajo la luna, unas eran negras, y otras, de colores... El marido, después de muchos árboles, mientras guiaba, utilizó una mano para palparla... Ella se apabulló, luego, tremó; dijo Dios mío, Dios mío, Dios mío en su interior. Hasta que un “Dios mío” se inscribió en el aire. Oyó el Ángel de la Guarda y se presentó enseguida. El coche proseguía. [...] - Sálvame... De este casamiento... y de otros posibles. Sálveme. Contestó el Ángel: -Sí, aniquilaré al marido. Ella tembló. -Y lo remplazaré yo. Ella tembló más. Ya lo aniquilé, y ya. Todo quedó oscuro y quedó diferente. Y todo se alumbró. Ella miró. Vio la figura alta, vaporosa, que había venido en la rueda (y que parecía su propia cola de novia), el rostro, los ojos de miosotis del cielo, pero ardientes, y la rosada lengua ya le hacía la pavorosa señal” (2005:115-116).

<sup>6</sup> Un ejemplo de ese impulso sexual feroz puede leerse en la siguiente cita: “Él le dijo con una gruesa seña lo que quería hacer. Ella contestó: -Sí. Vamos atrás de aquel soto. Sí. Sí. Fueron. Se quitaron los vestiditos blancos para proceder en todo según el instinto. El procedía por primera vez; ella por muchas. Ambos lo dijeron. Cumplido todo, cuando él empezaba a decir: Adiós, adiós, Señora



En uno de los relatos del libro *Caminos de las pedrerías*, el ritual sacrílego de la Virgen que abandona el Altar, cruza la ciudad y el bosque, camina inquieta y apresurada para encontrarse con su marido, pone en escena la repetición, la continuidad de un sufrimiento por el placer. El marido la oculta en la cueva de siempre para hurgar, oler y registrar en sus adentros, gestando así la escena perversa en la que se manifiesta la búsqueda de una violencia corporal interna. Georges Bataille dirá en *El erotismo* que la sangre menstrual o la sangre del parto ostentan la impronta de esa violencia interior (1997:58), pero la introducción de lo extraño en la intimidad del cuerpo, trastocado en familiar también impone la sinfonía aterradora de lo erótico. En ese horizonte, el erotismo se opondría a la reproducción, pues sus frutos no son germinaciones o alumbramientos firmes, sino “experiencias interiores”, goces o martirios que implantan “desavenencia y perturbación”<sup>7</sup> (Bataille 1997:34).

El erotismo fantástico adquiere, hemos visto, contrapunto y tesitura con las invocaciones, vueltas, prefiguraciones, mutaciones en una serie de rituales, misas, sacrificios y ceremoniales narrativos que, al modo del teatro pánico, alientan el fuego mortífero de la aniquilación. La celebración de la caza: los rituales detenidos de la observación de la presa, el detenimiento de la cacería misma, desembocan en un exceso

---

feroz, ella actuó de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró. Luego se cerró sobre sí misma. Como una esfera rodó y rodó y rodó internándose en las sombras” (2005:56).

<sup>7</sup> “...Vi la cama angosta, y los lazos. Dejé caer el vestido sagrado. Y me tendí. Él me agachó el cabello no sé a qué. Me separó las piernas y ató a cada lado. Quedé como siempre en el cepo. Yo sonreía febrilmente. Él actuaba a destajo. - Te siento un perfume desconocido desde la entraña, ¿acaso has tenido esta tarde otro marido? Y me sacaba geranios, malvones y lilas, y decía: -¡Pero tu costumbre de meterte flores en los ovarios! [...] me arrancaba de muy allá un clavel sangriento, goteando sangre, y se lo comió allí a mi vista” (2006:79-80).

imposible que asemejan rituales de boda. Matrimonios promovidos en un deseo intenso de posesión hasta el exterminio. Así, la plétora sexual entre Señoras y Novios, entre lobos y niñas de jardín, entre el Amo y la Santa o la Virgen, tiene aquí los amagos de un placer tremendo que interpreta la agresión fiera como un orden de sexualidad establecido. Bataille explicará que, en el ejercicio de la soberanía del cuerpo, lo erótico no es más que el dominio y la simbolización de la crueldad para quienes se hacen partícipes de sus actos (1997:25). Lo erótico en la narrativa de Marosa, en sus *misas* y relatos, avanza en esa dirección, ajustando de forma literal los estadios de la succión, la mordida, la bebida, el desgarrar, el despedazamiento, el tragado, la digestión y, en definitiva, la posesión del otro por los desvaríos del engullimiento. Las niñas de jardín son un festín succulento gracias al desbordamiento, como decía precedentemente, de una inocencia que debe ser ultrajada, violada, acechada y perseguida con detenimiento, con la espera en años, hasta goce último de la consumición y el crimen. En uno de los textos contenidos en *La falena* de *Los papeles salvajes*, tal precepto parece ascender hasta el extremo mismo de la exageración sexual y mortal. Cito el texto completo:

Cuando nació, apareció el lobo. Domingo al mediodía, luz brillante-, y la madre vio a través de los vidrios, el hocico picudo, y en la pelambre, las espinas de escarcha, y clamoreó; más, le dieron una pócima que la adormecía alegremente.

El lobo asistió al bautismo y a la comunión; el bautismo, con faldones; la comunión con vestido rosa. El lobo no se veía, sólo asomaban sus orejas puntiagudas entre las cosas.

La persiguió a la escuela, oculto por rosales y repollos; la espiaba en las fiestas de exámenes, cuando ella tembló un poco.

Divisó al primer novio, y al segundo, y al tercero, que sólo la miraron tras la reja. Ella con el organdí ilusorio, que usaban entonces las niñas de jardines. Y las perlas, en la cabeza, en el escote, en el ruedo, perlas pesadas y esplendorosas (era lo único que sostenía el vestido). Al moverse, perdía algunas de esas

perlas. Pero los novios desaparecieron sin que nadie supiese por qué.

Las amigas se casaban; unas tras otras, fue a grandes fiestas; asistió al nacimiento de los hijos de cada una.

Y los años pasaron y volaron, y ella en su extrañeza. Un día se volvió y dijo a alguien: -Es el lobo. Aunque en verdad ella nunca había visto un lobo.

Hasta que llegó una noche extraordinaria, por las camelias y las estrellas. Llegó una noche extraordinaria.

Detrás de la reja apareció el lobo; pero apareció como novio, como un hombre habló en voz baja y convincente. Le dijo: -Ven. Ella obedeció; se le cayó una perla. Salió. Él dijo: -¿Acá? Pero, atravesaron camelias y rosales, todo negro por la oscuridad, hasta un hueco que parecía cavado especialmente. Ella se arrodilló; él se arrodilló. Estiró su grande lengua y la lamió. Le dijo: -¿Cómo quieres?

Ella no respondía. Era una reina. Sólo la sonrisa leve que había visto a las amigas en las bodas.

Él le sacó una mano, y la otra mano, un pie, el otro pie, la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo.

Pero, por sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad (2000, II:203).<sup>8</sup>

El ritual de la boda o de la consunción, del placer emparentado a la aniquilación tiene, preveíamos, ese matiz que roza por un lado el velamen soterrado, propio de un mundo hecho con la materia ficcional de la alucinación, del absurdo, girando siempre alrededor del fuego de lo fantástico y, por otro, el cariz de una cotidianidad que se vuelve otra, metamorfoseada, que entraña lo conocido, pero que muestra sus *heterotopías* más aterradoras. En los textos de Di Giorgio, la boda no sólo conduce al exterminio del cuerpo, sino también al acatamiento

---

<sup>8</sup> He respetado en esta cita las modificaciones realizadas por la autora para el audiolibro *Diadema*, contenido como apéndice de *La flor de lis*.

de un orden de terror, al pavor, al miedo constante insertado en el carácter obligatorio del casamiento y de su cumplimiento sexual siempre en condiciones extremas y hasta la muerte.<sup>9</sup> El terror de la boda sólo queda aparentemente suspendido, postergado cuando el Novio desaparece, o no estaba o nunca estuvo: “Como no había novio me besé yo misma, mis propias manos” (2000, I:169).<sup>10</sup> En las “bodas tremendas” (Bravo 1997:15), como las descritas en “Hortensias en la misa”, el espanto llama desde el jardín, la huerta, la chacra, el bosque, pues estos espacios entrañan y alumbran en la narrativa de Marosa la conciencia alterna, la gestación de un mundo agrario que irrumpe en la cotidianidad, en el reposo, agujereando y disipando por fuerzas aterradoras y lúbricas el orden interior y convencional de la casa y del cuerpo.

### **Mutaciones de la mística orgiástica**

El “coito como auto goce o como autofecundación” (Echavarren 2005:323), previstos en los continuos casorios solitarios, abren la caja demencial o alucinante de la intriga:

---

<sup>9</sup> La cacería de ratas para la procura y elaboración de los alimentos no es una rareza en las anécdotas concebidas por la autora, pero sí lo son las condiciones de un casamiento pactado desde tiempos primigenios. El lecho nupcial debe ser compartido con una anciana suegra, escuálida, terrible, horripilante: una muerta viviente que será la figura estelar de la alianza: “Cuando volvimos a la casa, la luna barría las nubes. Cada cadalso contenía un muerto suculento. A tuestas, en puntillas, fuimos hacia la cama; en su mitad, la vieja reposaba inmóvil; Heber se acostó a su izquierda, yo a su derecha; y unimos las manos por encima del seco cuerpo. Pero, después yo me dormí y soñé que estaba lejísimos con Yla y con mi madre, que atrapábamos ratones salvajes. Y que me había casado” (2000, I:123-124).

<sup>10</sup> “Recuerdo mi casamiento, realizado remotamente; allá en los albores del tiempo. [...] El ceremonial exigía que todas las mujeres se velasen [...] y que yo saliera desnuda, allí bajo las extrañas miradas. [...]. A la medianoche fui a la habitación principal. [...]. Los parientes dormían, deliraban. Como no había novio me besé yo misma, mis propias manos. Y partí hacia el sur” (2000, I:169).

De pronto desde su pequeña obertura, salió con gran trabajo, un huevo. Se despertó de súbito y lo vio terminar de salir. Era enorme, verde, grueso. Y tenía arrugas. Era como un huevo de ñandú. Tuvo terror. No se movía para no agravarse. Clamó en voz alta: -Pero, ¿con quién copulé? ¿Cómo? Y ¿Cuándo? No recuerdo. ¿Habrán sido ayer? No. ¿El mes pasado? No sé (2006:103).<sup>11</sup>

Con estas mismas invocaciones, Marosa Di Giorgio vuelve con *Rosa mística*<sup>12</sup> a los juegos peligrosos de una narrativa protagonizada por las reverberaciones del sexo, al derroche del dislate y la fantasía. Para Leonardo Garet, este libro de relatos es la culminación del tratamiento de lo erótico en una divinización del ser y de sus entidades a través de lo sexual (2003:287). En ellos, las ceremonias de iniciación procuran, como en otros textos, la orgía y el acoplamiento con seres y formas de diversos órdenes<sup>13</sup> pero con un proceso final de conocimiento ontológico. En el relato extenso “Rosa Mística”,

---

<sup>11</sup> También en la “¡La hija del diablo se casa!”, la boda no sólo emerge como un hervidero insoportable de alimañas, de anuncios y amenazas, como un vocerío de monstruos y animales que comparten mesa con los de vecinos de siempre, la gente de la chacra unidos bajo el régimen del terror, sino que además tales nupcias procuran la violencia de una ceremonia en la que el gigantismo de la virginidad, el terror de lo femenino, merma *ipso facto* la labor violenta del Novio: “El tam-tam celebratorio apareció adentro de la tierra y, en un perpetuo *crescendo*, anuló las conversaciones y llegó al colmo. La hija del diablo, de pie junto a la pared, el pelo igual que el sol, entreabrió el vestido, las piernas, las pezuñas. Su himen cayó roto (se oyó un leve bramido) y corrió como una margarita entre nosotros. Alguien gritó: -¿Y el Novio? – Se va por aquí. Es chiquitito” (2000, II:231).

<sup>12</sup> *Rosa Mística* está compuesta de dos partes, la primera *Luminile* (en rumano quiere decir luminosidad: luz del día o de los astros en la noche) con 40 relatos numerados, y la segunda, que da nombre al libro, conformada por el más extenso de sus relatos.

<sup>13</sup> “Cada uno tiene su cruz; así que fuimos a tomarla [...]. Empecé a andar [...]. La cruz a cada rato se amoldaba más a mí. [...] La cruz comenzó a tintinear, a murmurar. ¿Cómo? ¿La cruz me hablaba? Me temblaron las piernas. Por disimular empecé a hacer elogios de las manzanas y mariposas que nos salían al paso; hacía un gran encomio. Y cada vez que esto yo hacía, la cruz me daba apretoncitos obscenos. Hasta que, al final, cerca del último álamo, la cruz se amoldó aún más a mí, y me violó profundamente. Yo quedé muda” (2003:18).

un ser femenino casi sin inteligencia ni memoria alterna los requerimientos sexuales de forma ávida con las continuas transformaciones metafísicas, en una escalada hacia la divinización que procura la alianza del coito y el ascenso místico: “El bicho se le puso encima. La tocaba con los cuernos, le rondó el ano que se entreabría, ofreciéndose y perfumando, vuelto de grana y de seda. Ahí gozó él. Dio unos grititos. Ella sintió un pudor extraño. Lloraba ascendiendo al cielo. Y muy alto” (2003:138). No por casualidad el cuento se cierra con: “Y empezó a caminar con paso de Dios” (2003:142).

La trascendencia a través del sexo, en principio, degradado y diverso imponen la cópula excesiva, inscribiéndola en un recorrido, *mutatis mutandis*, con claras señas al gnosticismo y al fervor espiritual. La violencia del cuerpo erotizado se iguala aquí a la “transgresión” divina.<sup>14</sup> La proliferación de visitantes, de amantes humanos o salvajes forja un círculo ininterrumpido de placer que va del preámbulo lascivo al coito, de la fecundación a la gestación y finalmente al aborto. Los asideros del espíritu no encontrarán frutos corporales; serán más bien una sucesión, una continuidad de la atmósfera alucinatoria.

### **Variaciones de la orgía: transformación y fragmentación del cuerpo**

En la literatura de Marosa se prevé la invasión de la naturaleza, el derroche de lo salvaje que amenaza siempre con imponer el desorden bajo las formas de un rito agrario. El pequeño relato que se inicia con “las margaritas abarcaron todo el jardín” (2000, I:101) da cuenta de ello. Las margaritas transfor-

---

<sup>14</sup> En este sentido, el derramamiento del semen, como signo del derroche energético o espiritual de lo masculino, es llevado al extremo. Este ser femenino insaciable se apropia y bebe del otro, de esos fluidos, por encima de su propio goce, lo que ella misma concebirá como el elixir de la perfección. “Llamó al marido y le dijo: “-Bebí a otros, no podía más. Tengo ya una sed inmensa” (2003:109).

mándose, transformadas, imponiéndose como “pájaros deformes” (2000, I:101), ocasionan un segundo nivel de metamorfosis: el perfume de las margaritas, convierte a los personajes en seres orgiásticos, partícipes de una bacanal generada por el misterio de la continua invasión de las flores: “Por ellas, nos volvíamos audaces, como locos, como ebrios. E íbamos a través de toda la noche, del alba, de la mañana, por el día, cometiendo el más hermoso de los pecados, sin cesar.” (2000, I:101). La festividad de lo orgiástico se experimenta hasta el cuestionamiento de todas las prohibiciones.<sup>15</sup> En la mayoría de los textos de Marosa, el principio metamórfico es asumido por personajes, no como un encantamiento o una imposición incierta o externa, en algunos casos es un oscuro secreto que éstos aguardan y dominan inquietos. Esos umbrales de la alteridad vislumbran el ceremonial del vuelo,<sup>16</sup> ya no como una secreta transformación animal o como un gesto eufórico, sino

---

<sup>15</sup> Con el relato sobre las “antonias” la voz ignora el peligro o no fue suficientemente advertida de la amenaza de aquella germinación salvaje, bellísima, aunque atroz. Las “antonias”, como en el texto de las margaritas, invaden, pueblan, intervienen todo el espacio narrativo, sólo que al contrario de aquél, tal irrupción no es benéfica. El derroche de las “antonias” ocasiona pavorosamente, *in perpetuum* el desalojo y la huida de los habitantes “Tenía un miedo espantoso como si un muerto anduviera libre. Sin embargo [...] [m]e atreví a espiarlas a través de una cortinilla, les vi las caras redondas los cálices estrellados. Después, todas las cosas parecieron cambiar de lugar, torné a mi comarca. Pero, las “antonias” azules prosiguen su terrible proceso en el pasado y en lo que vendrá” (2000, I:253).

<sup>16</sup> “Al tornar del colegio, los otros niños jugaban en el patio; mamá preparó el té. Comencé a quitarme el delantal. Enseguida, volvieron las plumas. Mi rostro quedó absolutamente de perfil, se arqueó la nariz; crucé la ventana, volé al aire azul, batiendo las alas, blancas, pardas, grises, entreabiertas. Bellísima, impresionante. El cuerpo era pequeño; parecía sólo una cabeza. Con desesperación recordé el lugar, el caminito, el escondrijo. Llegué en un minuto; de un aletazo barrí el piso, la entrada, pulí los huevos, conté mis pollos; con miedo horrible de que no fuera alcanzarme el tiempo salí a buscar presas, maté ratones de un picotazo en el oído; los distribuí; a cada uno, uno. Torné de prisa, al aire azul. Pasó La Muerte, tan delgada, con el vestido largo, blanco, de organdí. Entonces, di el grito petrificante que alertó a todo el valle. Y en el mismo momento estuve, otra vez, de pie, en la otra casa. Mi madre recogía el delantal, servía el té, decía: «Gritó la lechuza»” (2000, II:160).

como portadora de indicios amenazadores, de voluptuosidades fieras. Ello comporta sobre las imágenes transformadas de las falenas, la figuración de la intimidación sexual más reiterada en la literatura de la escritora: “Una terrible mariposa negra llegó en la noche y se posó en el techo. Sabía todos los juegos sexuales. Aterrados nos hicimos los desentendidos. Pero ella bajó; hasta murmuró algo” (2000, II:146). La falena sexual, atormentadora, metamorfoseada en vuelos y ademanes que promueven un intenso deseo, origina los rituales deleitosos de la huida y de la persecución. Tal huida se ve trazada, como hemos visto en otros relatos, por lo irremediable. Esta imposibilidad gesta, sigue gestando en continua repetición, el fin último del ritual: la sumisión, la entrega y el encuentro sexual insoportable.<sup>17</sup> Tales inversiones, vinculadas inevitablemente a *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, acontecen en el relato como ayuntamiento entre la ferocidad y lo divino, entre el vértigo de lo animal inscrito a deseos intensos, inhumanos, crueles, agresivos, violentos.<sup>18</sup> Los personajes, cancelada su inocencia primera y su tono melodioso y benefactor propio de los cuentos de hadas, se descubren imantados por un goce primitivo, vegetal y abrupto. Es así como aparece en una noche en el cuento de *La Flor de lis* “el Animal, hecho sólo con Hibiscos” (2004:29).<sup>19</sup> La concepción del

---

<sup>17</sup> “Pero la mariposa estaba allí. Sentí sus piernas de hilo, sus brazos de hilo, su enorme manta de gasa que me arropó. A veces, como en una pesadilla, llamo a mi madre, y ella acude con tijeras finas. Pero nada puede; ni yo” (2000, I:272).

<sup>18</sup> En el Canto III, podemos leer, a propósito de esto, la siguiente cita: “Cuando el cliente había salido, una mujer completamente desnuda salía fuera de igual modo, y se dirigía hacia la misma artesa. Entonces, los gallos y las gallinas acudían en tropel de diversos puntos del patio, atraídos por el olor seminal; la tiraban al suelo, a pesar de sus vigorosos esfuerzos, pisaban la superficie de su cuerpo como si fuese un estercolero, y la laceraban a picotazos, hasta que brotase la sangre, los labios blanduchos de su tumefacta vagina. Las gallinas y los gallos, con el gañote harto, se iban otra vez a escarbar la hierba del patio” (Conde de Lautréamont 1982:135).

<sup>19</sup> “... Me tendí a su lado, empecé a vibrar, a contorsionarme; mis pezones crecieron largos como lápices, querían llegar al Animal hecho sólo con Hibiscos, me ardía el ombligo, el clítoris. Entonces, me levanté y arranqué algunas de las



cuerpo erótico se atenaza a la fantasía de su fragmentación, ya no por obra de lo comestible, pues el cuerpo deseado y tragado por partes convive en otros cuentos con el matiz de un cuerpo, de un organismo que expande su autonomía por segmentos. Los úteros claman, buscan; las lenguas y los ovarios se expanden, más allá del organismo, en un tránsito hacia el placer del órgano, de la cosa: “El útero silbaba, llamaba; por doquier iban su aviso y apuro” (2004:36). Los órganos y sus líquidos también son signos de una sexualidad, deseo o virilidad larvaria con el esperma detenido o postergado, con miembros viriles “ahorcados” o simplemente truncados.<sup>20</sup> En el *Timeo* de Platón, los sexos son imaginados como vivientes, en cierta forma como en algunos textos de Marosa, independientes. Esos órganos se ven reflejados, en las solicitudes urgentes de los lobos, los machos, los novios y la aceptación sumisa de la mujer que, pese a un posible control, a una contención del deseo, dejan escapar una gama de curiosidades y flujos corporales.

La transformación erótica hace que las señoras pongan huevos, supuren líquidos, perlas, flores sanguinolentas desde su interior o conciban o alumbren hijos en el mismo momento o de forma

---

flores más íntimas del Animal hecho sólo con Hibiscos, me volví a tender, puse las flores dentro de mi vulva, las empujé más adentro. Sentí, primero, desazón, amargura [...]. De pronto, aquello dentro de mí, empezó a moverse, a desplazarse, a ubicarse, hacía como un barullo; se oía el trabajo, un perfume nunca oído y llegué al cielo en un minuto” (2004:29-30).

<sup>20</sup> “Así que ése era el jardín de mandrágoras. Estaba allí y no me había dado cuenta. Ese es el jardín de los ahorcados. Tironeé una mata, y sí, vi la raíz en forma de hombre. Corrí, loca de terror, al interior de las habitaciones, de donde por cierto, nunca me había movido. Así que ése era el jardín de los ahorcados. Por cada ahorcado, una mata. Pero, hurgué en mi memoria y no había señas. Busqué papel y pluma, mas los parientes demoraban tres años en contestar. Di un grito y fue inútil. Corrí hasta el fichero, el armario, y sólo había cajas de dulce y quesos de color rosa, o celestes, cada uno con un ratón en el interior. ¿Los periódicos? Nunca trajeron nada verdadero. Entonces, llamé a las empleadas: -Aline. Todas se llamaban Aline y tenían un par de alas minúsculas cerca del hombro. Les dije: -Díganme, ¿es verdad que los ahorcaron? Ellas se cubrieron el rostro, volaban, se deslizaban, sigilosamente, a ras del suelo” (2000, II:185).

inmediata al acto sexual, o quizá aguarden lo extraño y lo diverso en sus vulvas y úteros. Estos órganos supeditados a un elemento primigenio y religioso despliega en el detalle de las cópulas, de las bodas, la repetición diversa de un erotismo descarnado como el rasgo más absoluto de sus dones fantásticos. En esa libertad narrativa, el erotismo no se subyuga a una representación alegórica: las cosas, el hongo, el ajo, la lengua no representan al sexo, son el sexo mismo.

### **El deseo funesto: lo corporal y lo comestible**

En algunos relatos de Marosa, el erotismo fantástico se asienta en las anómalas asociaciones del cuerpo sexual con lo comestible, previsto como el desmoronamiento de prohibiciones sexuales y alimenticias. Ello genera el eco de una vicisitud arcaica que vuelve su mirada hacia la memoria infantil, hacia un objeto de deseo corporal, frutal o bestial que entraña una dificultad, pues se ven trastocados en alimentos funestos, angustiantes, apenas comestibles, difícilmente nutritivos, inútiles en la voracidad y el apetito.<sup>21</sup> Se recrean aquí, bajo los amagos de una exquisitez terrible y oculta, la violencia del tabú y lo prohibido. En ese mismo sentido, la caza y aderezo de insectos, roedores o reptiles se aproximarán a la caza y aderezo del cuerpo humano: “Y recuerdo, cuando servimos a aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer” (2000, I:262). O en el cuento “Carnes en la misa”, donde la mujer es cazada, sacrificada para calmar la avidez caníbal y sexual de la comarca.<sup>22</sup> El espanto

---

<sup>21</sup> “La madre trae la cazuela de tapa pintada. Le da un plato de sopa [...]. Ella, ya en el primer momento, saca un ratón, luego, un murciélago que, aunque fue hervido, silba; después una cebolla irisada; pero, al querer cortarle, ve que es de piedra. Y saca huesos. Y un huevo, (al entreabrirse, deja salir, en perfecta miniatura, a una tía muy anciana, muerta, antiguamente)” (2000, I:12-13).

<sup>22</sup> “La cazaron una tarde en la colina cuando iba distraída, soñando casi. Se la llevaron al hombro. Los pies y las gasas rozando el suelo. Por entre las piernas, por entre los vellos, asomaba una cabeza de manzano o de niño” (2005:114).

por parte de narradores y personajes frente a las rarezas alimenticias descubren la *abyección* de los banquetes nupciales eróticos. “¡Al fin toqué las puertas de los hornos! Pasaban platos con todas las escenas del amor erótico. ‘Invitan con la carne’ [...]. Y también servían niños nonatos, cubiertos con azúcar. ‘Son riquísimos’” (2000, II:231). Otros relatos manifiestan cierta autarquía comestible, asociada, como diría Julia Kristeva, a la secreción o excreción de fluidos corporales, a los vestigios del sexo (1989:23). En este caso, la autora retuerce la fantasía del cuerpo, ya no como conglomerado o disolución, sino como posibilidad de un autoabastecimiento sexual: “De cada pecho se le cayó también una gotita de sangre, y luego, un huevo de paloma, que partió y comió. Comiendo a sí misma anduvo otro rato” (2003:90).

### **Conclusiones: metamorfosis y erotismo fantástico**

Marosa Di Giorgio, con una particular poética y con textos de géneros dudosos -entre poesía y narrativa- nos traslada a un universo literario donde lo fantástico cobra esplendor no sólo desde la mutabilidad de lo cotidiano, sino también desde la aparición igualmente transformadora de presencias, de estados de deseo que arrastran de forma irremediable a vírgenes, señoras y niñas de jardín hacia tembladerales, rumbo a la aniquilación. Esas pequeñas narraciones son sostenidas con el andamiaje y los amagos últimos de lo sublime siniestro. Sublime entrevisto en un *erotismo* que, en palabras de Georges Bataille, se constituye desde la carencia, para *terminar siendo* la simbolización de la crueldad (1997:84). De este modo, con el antecedente poético-narrativo de textos reunidos en *Los papeles salvajes* como en las obras más contemporáneas: *Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Rosa Mística*, *Reina Amelia* y *La flor de lis*, esa simbolización erótica derrota la identidad misma de los cuerpos, los hace mutar, borroneando los límites entre animales y vegetales y proponiendo otras lecturas, otros dimorfismos sexuales que se extienden como un “ingenuo goce”, pero

también como un vértigo de transformaciones violentas. El principio metamórfico del mito, planteado por Ovidio, y su cambio fulgurante entre lo divino, lo humano y lo animal, cobra vida aquí, cuestionando en esta poética narrativa la ilusión antropomórfica y alentando extrañas ocultaciones y deseos terroríficos desde un territorio agrario y disoluto. Es por ello que algunos estudiosos como Luis Bravo han interpretado esta búsqueda como la más refinada realización de lo “maravilloso negro” de la literatura sureña latinoamericana (1997:12), pues los textos marosianos alimentan el cruce definitivo entre lo feérico y lo fantástico en una calamitosa espesura narrativa. Así, en un lenguaje de aparente candidez se consolida lo terrible, lo monstruoso y se despliega la representación del cuerpo, de su interior abrupto y vociferante, en un abanico de posibilidades siempre temibles. El lenguaje erótico de esa crueldad se disfraza, se enmascara en los textos de la autora, al modo de los cuentos de hadas, para ofrendarnos, letra a letra, el latido o las metamorfosis imposibles de mujeres que ponen huevos o el vuelo repentino -en forma de falenas, pájaros o insectos- de narradores y personajes. Todo ello en un andamiaje donde los diversos tipos de *misa* recrean relatos de violaciones, cópulas desenfrenadas y bestialismos extraordinarios.

Estos relatos son también una invitación a espacios abiertos y cerrados del jardín, el bosque y la casa como territorios e itinerarios de la amenaza, del bestiario o del ritual. El ritual de las “bodas tremendas”, como acontece en el relato “Hortensias en la misa” también es el colmo de un esplendor fantástico que busca ecos y diálogos con los textos del conde de Lautréamont, en los alumbramientos, alianzas, copulaciones, cacerías en el que se advierte el deseo intenso, transgresor y blasfemo de una realidad hecha con la materia misma del delirio, la alucinación y los sueños.

## Referencias

- Aira**, César (2001) *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé.
- Bataille**, Georges (1997) *El Erotismo*. Trad. M. P. Serazín. Barcelona: Tusquets.
- Bravo**, Luis (1997) "Las nupcias exquisitas y el collage onírico." *Cuadernos de la Marcha* (Montevideo) 12:129. Pp. 12-14.
- Conde de Lautréamont** [seud. de Isidore Ducasse] (1982) *Los cantos de Maldoror*. Trad. J. Gómez de la Serna, M. Serrat y H. Viguíé. Barcelona: Editorial Labor.
- Di Giorgio**, Marosa (2000 [1989 y 1991]) *Papeles salvajes. Obra completa*. 2ª. ed. 2 vols. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Di Giorgio**, Marosa (1999) *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Di Giorgio**, Marosa (2003) *Rosa mística (Relatos eróticos)*. Buenos Aires: Interzona.
- Di Giorgio**, Marosa (2004) *La flor de lis*. Buenos Aires: Cuenco de Planta [incluye el Audiolibro en CD, *Diadema* (26 grabaciones de textos leídos por la autora)].
- Di Giorgio**, Marosa (2005 [1993]) *Misales (Relatos eróticos)*. Buenos Aires: Cuenco de Planta.
- Di Giorgio**, Marosa (2006 [1997]) *Camino de las pedrerías (Relatos eróticos)*. Buenos Aires: Cuenco de Planta.
- Echavarrén**, Roberto (2005) "Marosa Di Giorgio." En *La palabra entre nosotras*. Eds. M. Guariglia, A. Migdal, T. Oroño y S. de Tezanos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Pp. 317-316.
- Foucault**, Michael (1997) *Las palabras y las cosas*. Trad. E. C. Frost. Vigésimo quinta ed. Madrid: Siglo XXI.
- Garet**, Leonardo (2006) *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa Di Giorgio*. Montevideo: Ediciones Aldebarán.
- Klossowski**, Pierre (2005) *Sade mi prójimo. El filósofo criminal*. Trad. A. Barreda. Madrid: Arena Libros.

**Kristeva, Julia** (1989) *Los poderes de la perversión*. Trads. N. Rosa y V. Ackerman. México: Siglo XXI.

**Platón** (1981) *Timeo*. Trad. F. del P. Samaranch. 4ª. ed. Buenos Aires: Aguilar.

**Todorov, Tzvetan** (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. S. Delpy. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.