

DEMASIADO POST-HUMANAS: CRUCES ENTRE ESPECIES EN RELATOS DE ELVIRA ORPHÉE Y MAROSA DI GIORGIO

Ludmila Soledad Barbero

Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires

ludmilabarbero@gmail.com

Resumen: Partiendo de la concepción de sujeto post-humano, entendido por Rosi Braidotti y Donna Haraway como una construcción nómada y múltiple en la que el vínculo con lo tecnológico y con el medio ambiente resultan constitutivos, propongo analizar cruces entre especies en tres relatos de dos escritoras del Río de la Plata, de la segunda mitad del siglo XX: “Las viejas fantasiosas” (1981), de la argentina tucumana Elvira Orphée, y “Misa de Pascua” y “Misa de amor” (1993), de la uruguaya Marosa di Giorgio. Me detendré en la reescritura del mito de Circe en el primer relato y en las metamorfosis que tienen lugar a partir de una desbordante imaginaria erótica en los dos últimos, como así también en ciertos recursos narratológicos disruptivos respecto del canon cuentístico del género fantástico escrito por autores masculinos, para interrogar figuraciones de lo post-humano en el marco de estas producciones literarias.

Palabras clave: post-humanismo, metamorfosis, erotismo, Río de la Plata, Elvira Orphée, Marosa di Giorgio

ALL TOO POSTHUMAN: CROSSES BETWEEN SPECIES IN SHORT STORIES BY ELVIRA ORPHÉE AND MAROSA DI GIORGIO

Abstract: According to the conception of the post-human subject, understood by Rosi Braidotti and Donna Haraway as a nomadic and multiple construction in which the link with technology and the environment are constitutive, I propose to analyse crosses between species in three short stories by two female writers from the River Plate Region, from the second half of the 20th century: “Las viejas fantasiosas” (1981) by Elvira Orphée, from Tucumán, Argentina, and “Misa de Pascua” and “Misa de amor” (1993) by the Uruguayan Marosa di Giorgio. I will analyse the rewriting of the myth of Circe in the first text, and the metamorphoses that take place from an overflowing erotic imagery in the last two, as well as certain disruptive narratological resources regarding the canon of the male fantastic short story, to interrogate figurations of the post-human within the framework of this specific literary productions.

Keywords: post-humanism, metamorphoses, eroticism, River Plate Region, Elvira Orphée, Marosa di Giorgio

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1664>

Recibido: el 31 de agosto de 2020

Aceptado: el 20 de noviembre de 2020

Publicado: el 26 de febrero de 2021

¿Acaso el amor y el conocimiento fueron alguna vez no constitutivos?

Haraway, 2019: 253

El sujeto post-humano, desde la perspectiva de Rosi Braidotti, es una construcción identitaria múltiple, nómada, sostenida a partir de articulaciones móviles, pero al mismo tiempo capaz de encarnar responsabilidades éticas, políticas, y propugnar transformaciones. Cobra existencia en la postmodernidad, se encuentra atravesado por la tecnología y por el contagio/contacto con lo animal a partir de la mutua pertenencia a lo vivo (*zoé*). La defensa de esta subjetividad nómada, mutante, *cyborg*, pero a la vez anclada en una materialidad y en un contexto concretos se funda en un deseo de recuperar, más allá de la mirada apocalíptica sobre los avances de la tecnología sobre el sujeto, el carácter productivo del devenir-tecnológico de lo humano. Se trata de entender, al mismo tiempo, en qué medida el devenir animal hace a esa identidad contemporánea cimentada en lo tecnológico en un marco global en el que los lazos con el medio ambiente son negados y violentados cotidianamente.

La hechicería, como antepasado mágico de la química y de cierta esfera de la biotecnología, tiene mucho para decir sobre intervenciones científico-tecnológicas que procuran jaquear los límites entre las especies. En el cuento “Las viejas fantasiosas” (1981), del libro homónimo de la escritora tucumana Elvira Orphée, hay elementos que remiten intertextualmente al mito de Circe, la hechicera. Las metamorfosis operadas por las protagonistas del cuento de Orphée se conectan también con las abundantes violaciones de los límites entre lo humano, lo animal y lo vegetal que tienen lugar en los textos de la escritora uruguaya Marosa di Giorgio. En los relatos de *Misales* (1993), el erotismo pone en eclosión las tranquilizadoras barreras entre categorías ontológicas.

Deseo de metamorfosis en “Las viejas fantasiosas” de Elvira Orphée

Quisiera retomar brevemente cómo aparecen las metamorfosis en los mitos clásicos, y, en relación con ellas, la figura de Circe. De acuerdo con Mariano García, “[...] tenemos en los mitos dos posibilidades de metamorfosis: como castigo/reducción y como herramienta/potenciación, con lo cual en esto último hay un uso de lo animal que es intrínsecamente humano” (2011: 11). En la mitología griega, particularmente en *Metamorfosis* de Ovidio, si tenemos en cuenta el rol de los personajes femeninos en relación con las transformaciones corporales, habitualmente es a partir de ellas que los dioses olímpicos, principalmente Júpiter y Juno los condenan por o liberan de una violación. Convertidas en ave, en río, en árbol por gracia de algún dios benévolo para que logren escapar a ser violadas o metamorfoseadas en algún animal como castigo por haber sido víctima de un ultraje. A menudo es Juno (pero también otros dioses olímpicos lo hacen) quien castiga a las mujeres forzadas por Júpiter convirtiéndolas en otros seres. La mitología clásica, como a menudo las instituciones policiales/penitenciarias contemporáneas, criminaliza a las víctimas de violencia sexual. En este marco, más allá de las diosas olímpicas como Juno, los personajes femeninos agentes de metamorfosis son las hechiceras: mujeres de estirpe divina que invocan a Hécate para operar transformaciones en seres humanos. Entre ellas, una de las más retomadas por el arte y la literatura occidentales es Circe. En *Metamorfosis*, como así también en *Odisea*, la vemos

convertir a casi todos los compañeros de Ulises en cerdos. La historia cuenta que Euríloco es el único que no toma la pócima, y gracias a su desconfianza puede avisar a Odiseo. Entonces, con ayuda de Mercurio, quien le provee una flor mágica mitad negra y mitad blanca, logra evitar perder su forma humana, y luego de casarse con la hechicera la convence de revertir las metamorfosis. En el relato de Elvira Orphée veremos aparecer “ancianas en procesión” (1981: 17), aficionadas a los brebajes y a los experimentos que derivan en metamorfosis, que remiten en diversos aspectos a la mencionada bruja. En *Misales* de Marosa di Giorgio, son centrales las metamorfosis también. De acuerdo con Roberto Echevarren, “[la autora] elabora una mimesis en la que participan lo animal, lo humano y lo divino, en diversas combinaciones; un despliegue trabado, rico, que recuerda a las *Metamorfosis* de Ovidio” (2005: 6). De hecho, en el centro del ritual cristiano de la misa se encuentra la Eucaristía, que es la transformación del pan y el vino en la carne y cuerpo de Cristo, es decir, un rito de metamorfosis. A diferencia del relato de Orphée, en Marosa, como veremos, las transformaciones no tienen un agente humano localizable, sino que ocurren espontáneamente, y, a menudo, su catalizador es el acto sexual.

Volviendo a “Las viejas fantasiosas” de Orphée, el relato nos sitúa en una ciudad pequeña y no muy ‘dada a leer’, donde las noticias parecen no circular muy velozmente, en la pensión de doña Eulogia. Allí habitan dos jóvenes de los que no se dan muchas señas, más allá de la muerte de la dueña que en otro tiempo les había dado hospitalidad. La casa se nos presenta como una extensión de la antigua propietaria y de su fantasía contagiosa, al mismo tiempo que como un espacio tan cálido, acogedor y mágico que incita a quedarse en su interior. La descripción del espacio se acerca por momentos a la de un organismo vivo, consciente y en permanente mutación:

A cada rato la casa salía con una apariencia distinta a la que tenían las partes más viejas. Pero, así como Doña Eulogia —se pusiera manto negro o se llenara de colorinches y collares cuando tenía visitas— siempre era doña Eulogia debajo de los tartalanes, así la casa afrontaba las diferentes fantasías, pero quedaba siempre siendo ella misma. Sólo que tan cambiadiza de un lado a otro que divertía, encantaba y no daba ganas de salir. (Orphée, 1981: 14)

Hay, entonces, una identidad subyacente a las mutaciones. Y también una suerte de consubstanciación entre la casa y doña Eulogia, y una descripción no tradicional hilada con elementos que generan la impresión de movimiento: “a cada rato la casa salía con una apariencia distinta”, “tan cambiadiza de un lado a otro que divertía”.

Los dos jóvenes se contagian de las ocurrencias de la antigua dueña, y también ellos ponen su creatividad al servicio de las transformaciones: hacen plantaciones de glicinas y asclepias en recipientes especiales, y luego operan “combinaciones raras” (Orphée, 1981: 14) para producir una flor beige aterciopelada. Pero en un momento dado, cuando están intentando modificar los muebles, dan con un anuncio en un periódico que los tienta: “*Venga al diecisiete de la calle Ronco Moto¹ y encontrará la mesa y la cómoda que usted soñó. Que usted soñó durmiendo*” (Orphée, 1981: 15).² Cuando arriban a esta casa, una señora mayor los conduce a una habitación donde encuentran los muebles de sueño: una cómoda colgante, de madera rubia,

¹ “Ronco Moto” hace pensar en ‘roncar’, acto asociado al sueño, y en ‘moto’, vinculable a movimiento. Ya desde el anuncio se señala una dimensión activa del acto de soñar: “que usted soñó durmiendo”, y en la aventura en sí son centrales los procesos que tienen lugar en el sueño: las camas se metamorfosean durante esa instancia, y es a través del sueño que las hechiceras someten a los jóvenes para que no se puedan ir.

² En cursiva en el original.

redondeada y decorada con florcitas de porcelana de colores, y unas *camas insospechadas* de sueño/pesadilla con plataformas transparentes e iluminadas desde abajo, que parecen contener agua y la silueta de un cuerpo enrojecido. Con la promesa de mostrarles nuevas maravillas a la luz del día, las ancianas (son tres) los retienen, ofreciéndoles, ellas también, licorcitos, pero esta vez mucho menos inocentes que los de doña Eulogia. Cuando toman la decisión firme de irse, un “perrazo enorme y negro, de pelo como oveja” (Orphée, 1981: 19) se les interpone. Las viejas no se hacen cargo del animal, alegando que viene de afuera y no les obedece. Y los jóvenes, cada vez más desesperados, cruzan al último patio, donde se encuentran con una serie de cruces extraños de animales: “Tigres inofensivos dotados de palabras, conviviendo con las venadas, siempre tan víctimas y tan asesinadas; garzas enamoradas de flamencos; cruces armoniosas de tortugas y gallos” (Orphée, 1981: 21). Las viejas fracasan en sus intentos de mezclar animales, no llegan allí a la perfección alcanzada en sus muebles. Los jóvenes se dan cuenta de que están a merced de las ancianas. Mientras permanecen allí, ellas les dan hierbas para que experimenten con los animales. Pero al tiempo van descubriendo que su plan es experimentar con ellos y *mezclarlos* con unas extrañas “criaditas” que habitan la misma casa. Cuando finalmente toman consciencia de que las viejas les están “secando el cerebro” con estos propósitos metamórficos, los jóvenes, luego de descubrir que el perro es inofensivo, logran escaparse.

El relato establece una contraposición entre dos grupos de sujetos y espacios que tienen mucho en común. Eulogia, que etimológicamente significa ‘la buena oradora’ o ‘la que habla bien’, encarna, desde su nombre, el bien: ‘eu’. En la economía del relato es una femineidad benéfica, cuyo único peligro para los personajes parece ser su retentividad: es tan hospitalaria, y su casa tan acogedora, que no dan deseos de irse de allí. Las viejas de la calle Ronco Moto, por su parte, retienen a los jóvenes no solo con los atractivos de sus muebles, sino a través de artes oscuras. Tanto Eulogia como las “fantasiosas” son mujeres mayores, con una gran imaginación, fascinadas por ciertas transformaciones, que fabrican “licorcitos” (aunque de diferentes tipos) y que quieren conservar a los jóvenes en sus respectivas casas (esto aplica a Eulogia durante su vida, y luego a su casa como continuación de su identidad). No obstante, las tres ancianas representan una suerte de versión maléfica de doña Eulogia. Quieren despojar a los jóvenes de su voluntad, de sus habilidades cognitivas, y obligarlos a participar involuntariamente de ‘cruces’ con otros seres vivientes, quizás incluso con animales (de ahí que en el jardín haya animales parlantes).

Sin embargo, la estructuración narrativa, con la insistencia en los paralelismos (viejas, casa, fantasía, licorcitos, retenimiento), activa también otra lectura, aquella en la que, más allá del juego dicotómico mencionado, podemos ver a las viejas fantasiosas *en* Eulogia. Recuperemos un párrafo en el que se concentran las tretas de esa suerte de maternidad excesiva y un tanto sospechosa, encarnada por ese personaje:

Doña Eulogia les había buscado novia, y si no llegaban a nada serio fue porque estaban bien donde estaban, y sabían, seguro, que en ningún otro lado se iban a divertir tanto como en esa casa que contagiaba a las sirvientas mismas con los fantaseos y las ponía a hacer unos dulces mezclados que hasta las farmacéuticas (rusas y maestras en dulces) envidiaban. (Orphée, 1998: 15)

Eulogia y su casa con su divertida y mudable belleza retienen a los jóvenes como Calipso a Odiseo, en una suerte de olvido del tiempo y del propio pasado (no sabemos de ellos más que

su oficio y que vienen de otra parte). Y los licorcitos que primero se presentan como anodinos, pero luego son acompañados de alusiones sugerentes (las farmacéuticas envidiosas), hacen pensar en los encantamientos de Circe. Las viejas de la calle Ronco Moto se presentan como la exacerbación de un *modus operandi* que ya se había delineado en su versión benévola en Eulogia.

Como señalaba al comienzo, hay una serie de elementos que remiten a las figuraciones de Circe en Ovidio y Homero. Se trata del uso especializado de las hierbas y los licorcitos, del deseo de que los jóvenes no se vayan de su casa y de la trama de experimentación que viola los límites de las especies. Pero hay también otro componente que llama la atención, por su repetición: las bestias inofensivas. En el capítulo XIV de *Metamorfosis* de Ovidio, Macario cuenta a Aqueménides su historia con Circe: “Tan pronto como a ella llegamos y ocupamos el umbral de la mansión, mil lobos, osos y leonas mezclados con los lobos, nos salieron al paso, llenándonos de espanto; pero ninguno de aquellos animales era de temer y ninguno tenía la intención de hacer presa en nuestro cuerpo” (Ovidio, 2016: 385). En *Odisea*, es el propio Ulises quien narra la historia: divide a su contingente en dos grupos, uno comandado por Euríloco y otro por él mismo. De la experiencia del primero, Odiseo relata: “Encontraron en un valle la morada de Circe, edificada con piedras talladas, en lugar abierto. La rodeaban lobos montaraces y leones, a los que había hechizado dándoles brebajes maléficos, pero no atacaron a mis hombres, sino que se levantaron y jugueteaban alrededor moviendo sus largas colas” (Homero, 2003: 190). En Orphée nos encontramos con lo siguiente: “Uno de ellos pensó de repente: el perro de la puerta está cruzado con oveja, por eso tiene esa cabeza tan rara, y se nos acerca no de malo sino de curioso. (...) El perro apenas los olió se puso a balar” (1981: 23). En el balido inofensivo del perro-oveja hay una línea de continuidad con aquellos animales de comportamiento extrañamente pacífico que pueblan los jardines de Circe. Estas bestias inofensivas vienen a señalar la falibilidad de los simulacros mágicos: cómo las viejas, al igual que Circe y tantos otros personajes obsesionados con la idea de intervenir en la naturaleza violando sus límites³ ven castigada su soberbia en la deformidad de sus creaciones (que a menudo se vuelven contra los propios creadores).

Silvia Jurovietzky (2007) llama la atención sobre una serie de inversiones de la tradición narrativa del gótico decimonónico en este relato, de las que me gustaría mencionar dos: por un lado, los jóvenes varones son víctima de la experimentación a manos de mujeres, y además, estas mujeres cometen una suerte de doble *hybris*,⁴ porque crean artificialmente, cuando por su condición sexual podrían haberlo hecho naturalmente. Esto es, la tradición del género fantástico habilita a los hombres a crear vida artificial y a experimentar con seres vivos a modo de suplir una carencia biológica, pero ¿para qué querrían operar estas intervenciones las mujeres? Además, cabe agregar que el trastocamiento de las construcciones de género tradicionales se ve en el ámbito del deseo sexual: cuando las ancianas los quieren incitar a través de las hierbas y licores a que *se mezclen* con las criaditas, se pone en evidencia su “poca inclinación” (Orphée, 1981: 22), y al mismo tiempo se sugiere que quizás ellas mismas, gracias a los yuyos “andaban todavía con aspiraciones” (23). Si Eulogia, “siempre animada” (22) es la que enciende la chispa del deseo de una casa en permanente devenir, y los jóvenes la siguen, en la casa de la calle

³ Pensamos, por ejemplo, en *La isla del Doctor Moreau* de H.G. Wells (1896).

⁴ *Hybris* es un concepto de origen griego que puede ser traducido como ‘desmesura’. Se refiere a ciertas tentativas humanas de violar los límites impuestos por los dioses.

Ronco Moto también son las ancianas las que encarnan más fuertemente un deseo y una iniciativa (por monstruosos que sean), ubicando a los personajes masculinos en un lugar pasivo, allí donde los relatos míticos clásicos y los productos culturales más característicos de la cultura patriarcal los configuran a partir del rol de agente (en el relato que tiene a Ulises por protagonista la figura masculina central que él encarna engaña a la hechicera y salva a toda la comitiva).

Si bien en la obra marosiana, como decía antes, no hay humanos que operen como agente deliberado de las metamorfosis, y la violación de los límites entre las especies no es excepción sino norma en su universo erótico fluido y desbordante, se reitera con variaciones el problema de *gestar* en esa ruptura de límites. Como señala Jimena Néspolo (2013), en los escritos de Marosa la maternidad es problemática: las mujeres a menudo dan a luz fetos, seres lábiles que suelen terminar muriendo al rato. Ejemplo de esto son los hijos de la Señora Violina, de quienes hablaré en breve, y el aborto servido en un plato de Euristela, en “Misal de amor”, entre muchos otros. Pero este conflicto no se vincula tan directamente con la idea de *hybris*. En los relatos de Marosa di Giorgio, si bien se retoman insistentemente una serie de topos religiosos, no opera el concepto de transgresión, sino que los cuerpos son movidos por deseos que no encuentran la resistencia de una ley. Como señala José Amícola, el deseo en los textos de Marosa “no necesita mediación simbólica y no se somete a ninguna ley” (2013: 161)

Deseo trans-especie en dos cuentos de *Misales*, de Marosa di Giorgio

En algún nivel, podríamos aventurar que la escritura de Marosa responde, imaginariamente, al deseo apuntado por Donna Haraway en “Conversaciones de otro mundo” (1992) de encontrar otros términos de conversación con los animales, otras formas de convivencia que reúnan humanos y no-humanos. Gabriel Giorgi, en *Formas comunes* (2014), analiza un patrón en *Misales* dado por la existencia de un “tercero animal” que observa y participa del acto sexual entre una pareja. Desde su perspectiva es este tercero quien, con su materialidad corporal, desbarata las divisiones entre los géneros instalando lo *queer* en la escena. Pero yo quisiera agregar a esto que, a pesar de las nominaciones, las tres entidades participan de la tríada: humano-animal-vegetal, aunque las proporciones varíen. Los seres que pueblan el universo marosiano son, literal o metafóricamente, trans-especie. Se ven involucrados en relaciones post-humanas que no los dejan intactos. La interrelación entre especies es, en el sentido apuntado por Rosi Braidotti, constitutiva:

En mi opinión, el punto sobre las relaciones post-humanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la identidad de cada uno. Es una relación de transformación que se hibrida y altera la ‘naturaleza’ de cada uno para poner en primer plano los motivos de su interacción. (Braidotti, 2015: 97)

Si bien sobrevolaré el libro en su totalidad, quisiera centrarme en dos relatos de *Misales*, en los que la escena erótica se construye en torno a un “tercero animal”, siguiendo el análisis de Giorgi,⁵ y que tienen una extensión y una complejidad argumental mayor que los demás: “Misa de Pascua” y “Misa de amor”, el primer y último relatos. Estos cuentos, además, están

⁵ Quiero aclarar que no son los únicos relatos con esta particularidad, que es norma en *Misales*. Casi todos los cuentos presentan escenas en las que un tercero animal es espectador o bien participante.

conectados a través de la Señora Auristela, personaje central del último, que aparece mencionado en el primero.⁶

“Misa de pascua” comienza describiendo un vínculo entre animales de distintas especies: un perro-zorro, con un hocico como un palo-falo recolecta los huevos más tentadores de una gallina que los pone bajo su coerción. Son huevos tan selectos que parecen joyas y helados, y que adentro tienen como una almendra. El perro, no conforme con los huevos de esa gallina, se roba también los huevos de pascua de los vecinos. Está “combinado”, o actúa en complicidad con su ama, Señora Violina, que los quiere para preparar un budín. El ama es una señora vieja, grandota y espesa, pero habla como una niña. Los vecinos empiezan a perseguir al perro, lo quieren matar, pero el ama lo esconde. Entra a su casa un joven, de melena rubia y ojos claros, que la invita a “la alcoba íntima” y le promete hacer revivir sus senos marchitos. Cuando se aproximan a la habitación, ella ve pasar su noche de bodas por la memoria, como un relámpago. Recuerda que su marido era una especie de animal con cuernos que la “punzaba” internamente, y que durante cierto tiempo estaban tan entregados a lo sexual que apenas cultivaban la tierra. Las construcciones genéricas de la protagonista y el marido no responden a los cánones de los géneros: “Ella era grandota, mujer dura, con leve bigote, grave dentadura” (Di Giorgio, 2005: 17), y él “era más bajo que ella, hecho con troncos” (15). Con ese marido tiene dos hijos, que son como conejos, demasiado grandes y “hechos a la apurada”, a los que dan de comer huevos de palomas y de otros animales, y que al poco tiempo mueren. No vuelven a intentar tener hijos, pero sí continúan abocándose al acto sexual. Y en algún momento se les incorpora un murciélago: “El murciélago chupó un poco, se quedó. Lo toleraron. Era bueno que participara un animal. Lo habían deseado sin que se les presentase claro. No sabía él por qué, pero la trabajaba mejor al ver que otro también, estaba prendido en la piel de ella” (Di Giorgio, 2005: 18). Al poco tiempo, el marido cambia de parecer sobre la participación del animal y lo mata. Pero la mujer sigue recibiendo a hurtadillas a otros murciélagos, y luego también comete infidelidades con el vecino y con un familiar del esposo. Cuando termina de recordar su historia, se encuentra con ese joven que la incitaba a acostarse con él, y que ahora le muestra un miembro descrito como una entidad vegetal: “Un sexo robusto, afelpado, en cuya punta se formaba algo, empezaba a salir una cosa, como con trabajo, como una rosa y un jazmín del Cabo, una clara preciosa, que ella quiso tocar y beber” (Di Giorgio, 2005: 20). Pero mientras las “nupcias” ocurren, la casa se incendia, por el budín que estaba en el fuego, y el ardor sexual ya no es solo metáfora para la señora Violina, que muere carbonizada. A continuación, se sucede otra versión de la historia en la que la Señora es una virgen anciana que nunca se casa, espía a los vecinos, cría un perro que roba huevos y hace budines. Quizás esta duplicidad podría extenderse a todos los relatos marosianos: podríamos pensar que la sensualidad desbordante no es otra cosa que el producto de exageraciones, metáforas y fantasías de los propios personajes. Pero la vacilación entre leer como poesía o como cuento maravilloso permanece, forma parte de la fluidez de una textualidad resistente a las categorías genéricas.

Quisiera llamar la atención sobre algunos componentes del relato mencionado que resultan clave para pensar el nomadismo identitario y trans-especie: si bien, como señala Gabriel Giorgi, las relaciones sexuales son estrictamente heterosexuales en la producción

⁶ La seña que se nos da como marca identitaria de este personaje en “Misa de Pascua” es que abortó siendo muy joven.

marosiana, las construcciones genéricas tienen en este texto mucho de *queer*: las señoras de los cuentos, como Violina, suelen ser mujeronas viejas pero al mismo tiempo niñas, corpulentas y con cierta femineidad exacerbada acompañada de tintes masculinos, como el bigote en el cuento citado (hablo de rasgos tradicionalmente asignados por la cultura occidental a uno y otro géneros). En cuanto al nomadismo trans-especie, el erotismo y la sexualidad catalizan muchas de las metamorfosis y cruces entre reinos. Los genitales, los senos y el ano son las partes del cuerpo que más habitualmente delatan la hibridez de los seres que pueblan la escritura marosiana. Y también, muchas veces las transformaciones ocurren por o para el acto sexual.⁷ En este cuento, el marido recibe una descripción animalizada y junto a Señora Violina tendrán niños que son como conejos mal formados, luego habrá murciélagos que la penetren, y más adelante, un hombre con un falo vegetal. Quiero decir, si bien los vínculos entre especies son bastante fluidos, suele ser en el espacio abierto por lo sexual donde más cabalmente se producen los pasajes. También en muchos relatos los genitales masculinos son configurados como “dildos orgánicos”. Como señala Giorgi, los animales traen un cuerpo irreductible a la marca dual del género, y muchos de ellos operan como suplementos fálicos, como tecnologías del placer. El murciélago del cuento mencionado es un buen ejemplo. Y también la mariposa o mariposón de “Misa con Hilda y Tatu”: “Cuando el Gran Tatú nació ya era grande. Tenía costras, bigotes y un miembro enorme que llevaba escondido y que cuidaba mucho. Era su joya. Se daba cuenta” (Di Giorgi, 2005: 27).

“Misal de amor” involucra algunas historias entrelazadas: Arturo, siempre de camisa semiabierta, olor a hombre y a tabaco, corteja a Auristela, la novia. Paralelamente, hay otras dos parejas de jóvenes, Celiar y Delina, y dos peones de campo adolescentes: Esmeralda y Piolín. Aurora es una niña de cuatro años que observa todo lo que va ocurriendo en el campo y los jardines y, con especial intensidad, a Arturo. En las primeras líneas leemos que, en el jardín de violetas de la casa de Aurora, conejos y gatos duermen entrelazados y se rumorea que copulan. Sabemos también que alrededor de la casa de Auristela hay un círculo de patos de mármol, que antes resultaba difícil de penetrar, pero ahora se ha abierto frente al portón para habilitar el ingreso. Los patos son una barrera más para resguardar la virginidad de la novia. Arturo, a lo largo del tiempo, va ganando terreno y acercándose más a Auristela. En los encuentros, se ven en un diván cerca del que “se apilaba ya la ropa del casamiento en grandes cestas” (Di Giorgi, 2005: 118). Como en muchos sintagmas marosianos, no sabemos quién realiza la acción de apilar la ropa. En un momento dado, el pretendiente empieza a tomar el hábito de reclinarsse en el sillón y mirar el interior de la novia como si fuera una ciudad vista a través del ojo de la cerradura. La descripción de lo que ve es como sigue:

Cae la braga hecha de puntillas; separa las piernas no muy rectas, pero bellas. Él mira como por un telescopio. Aparece la red, iluminada, nítida, y ahora hay algo que no es la guinda, sino una angelilla pequeña, en celeste vívido con chispitas. Está enredado eso, quiere escapar vivo. Le ve la pequeña cabeza oscura, las antenas; nada, frente a las alas, el traje en azul claro radioso. (Di Giorgi, 2005: 118)

⁷ En “Misa final con ronroneo”, la marca del acto sexual es una metamorfosis: la “niña de amor” se convierte en una gata que es adoptada por quienes originalmente eran sus padres. En “Hortensias en la misa”, el novio se convierte en un cerdito para que Señora Dinorah no le tema, y poder tener sexo con ella.

En un buen ejemplo de cómo lo animal/vegetal es parte del cuerpo y del ser de los humanos, en los genitales de Auristela hay enredado una especie de insecto-ángel. Esta criatura oculta se convierte en lo que hace especial a la joven a los ojos del pretendiente, quien más allá de eso la percibe como a una mujer convencional. Arturo encuentra un gran parecido entre el “mariposín” y Aurora, quien, durante el festival de Carnestolendas es declarada “reina”. Mientras corteja a Auristela, Arturo visita a Florinda, la prostituta del pueblo, a quien le cuenta sus angustias y con quien también copula. En un momento, Arturo toma la decisión de hacer un sacrificio doble:⁸ matar un animal y tener sexo con Auristela: “Auristela, ven a mirar la muerte de un animal. No sé por qué quiero que la veas. Que estés presente, Auristela. Te quiero tanto, que tienes que estar acá, no me dejes solo. Trae algo también para ti, para tu sangre. Gasas y té. Yo no atino a nada” (Di Giorgio, 2005: 129). Se ve desde el inicio cómo la muerte y la ‘pequeña muerte’⁹ están enlazadas, cómo son concebidas en simultáneo y cómo ocurrirán también a la vez. La ternerita aparece con rasgos humanos, y se dice que “lo miraba como a un terrible novio” (131). Y más tarde, Arturo se imagina a Auristela “acaso sangrando a solas, como una ternerilla degollada en el cuello último” (131). Una vez cometidos los sacrificios, la novia pierde interés para el pretendiente, porque ya la trama con criaturas vaginales ha desaparecido. Los propios padres, enterados, cierran el cerco de patos de mármol para volver a restringir el acceso. Auristela aborta: “Estaba en su alcoba con eso en un plato. Era un cordoncillo, como un hongo, una cosa desconocida, parda, daba miedo, lo miraba de nuevo. La madre no se dio cuenta, acaso. Bajó de ella, con la hierba fuerte. Lo besó. De pronto, lo besó. Lo puso en una bolsa de seda. Y con un peón lo envió a Arturo para que lo conociese” (Di Giorgio, 2005: 141). Cuando Esmeralda se entera de la ruptura sentimental de Arturo, lo seduce, y se dice muy elípticamente que tienen relaciones. También Celiar y Delia copulan en los jardines. Y Piolín, cuando los descubre, los empieza a extorsionar con contarlos. Aurora está embelesada con Arturo, piensa y sueña con él. Cuando su madre viaja a la ciudad a tener a su hermanito (estaba embarazada), ella queda al cuidado de los abuelos. Durante tres noches sale con su vestido azul de fiesta y su corona y se encuentra con Arturo, que le tira de un mechón de pelo que tiene cerca de la cintura. La última noche, él la lleva a una pared en medio del campo y la deja allí sentada con la curiosidad de verla bajo el cielo azul. Mientras Arturo imagina a Auristela con su aborto en un plato, y a lo lejos, la madre de Aurora, extrañamente preocupada por su hija, da a luz, y Florinda recibe a un nuevo cliente-amante, dos enmascarados, Esmeralda y Piolín, apuñalan al hombre en el corazón, dejando a la niñita en un lugar del que no se puede bajar y deciden irse del pueblo después de robar la chacra del muerto.

Como señalé, erotismo y sacrificio están fuertemente enlazados en la obra de Marosa, y eso se ve con mucha claridad en este relato. Georges Bataille desarrolla la idea de que, en el erotismo, hay un mutuo sacrificio en el que los seres discontinuos involucrados tienden hacia una continuidad. Pero, al repartir los papeles entre el agente del sacrificio y la víctima, el rol activo siempre será sostenido por un hombre. En *Las lágrimas de Eros* hay un capítulo que muestra a todas luces el androcentrismo en el que se anclan las teorizaciones de Bataille sobre el erotismo:

⁸ También de Delina se dirá que ha sido sacrificada a manos de Celiar.

⁹ Entendemos ‘pequeña muerte’, siguiendo a Georges Bataille, en referencia al orgasmo.

Pero el desorden —o la supresión— de las vestimentas es decisivo. De pronto, sin sus vestimentas, la mujer es un ser *abierto*, un ser abandonado; la mujer desnuda, delante del hombre que, deseándola, se prepara a abrirla sin medida. Desnudándose, ella es puesta a su merced, su desnudez pone de manifiesto su entero desfallecer (desmayo/falla). La desnudez difiere esencialmente de la muerte, pero la mujer vestida se opone al abandono de la desnudez como la muerte se opone a la vida y a la palabra. Esta mujer con sus vestimentas disponía de su voluntad: queda un cuerpo desnudo, sin defensa que llama a un abuso violento. El cuerpo, evidentemente, no es una cosa y, de él, no podría decir que la vida lo abandona de la misma manera que lo abandona en la muerte: pero él (el cuerpo) desfallece, se prepara, en este abandono, a gozar, aterrorizado, de su desfallecimiento. (1987: 657, traducción propia)

La mujer está ahí para ser tomada, abierta, abusada, en tanto que su cuerpo desnudo invita a eso, la deja a merced del otro. Según Bataille, en el erotismo, nos sacrificamos al cruzar los límites de lo que nos define como humanos. Pero un sacrificio nunca es inocente. Siempre hay una víctima y un perpetrador. Si bien la narrativa de Marosa habitualmente sostiene las mismas demarcaciones genéricas de Bataille, hay, como vimos, ciertos elementos que *queerizan* la escena (como los dildos orgánicos), y, en algunas circunstancias, los roles se invierten. Este es el caso de la relación sexual entre Florinda y Arturo: “Era lindo estar ahí, ser destrozado, bebido, casi matado. Le dolió la cintura de sólo pensarlo. La boca se le colmó de agua. Aquella mujer era un diábol” (Di Giorgio, 2005: 139). Además, si bien el universo marosiano se acerca al de Bataille en la unión constante entre lo sagrado y lo profano, no se trata aquí de un “reino del mal”, en la medida en que la mirada adulta y, con ella, lo transgresivo entran en suspenso (Néspolo, 2013).

En este relato también proliferan las corporalidades liminales. Auristela, como señalé, cría un insecto en sus genitales, y ese insecto se asemeja a una niña-muñeca con la que su novio tiene algo parecido a un acto sexual, pero a través de una parte del cuerpo de la chica que no existe en las corporalidades normativas: un mechón de pelo rubio (vellón) cerca de la cintura. También las telas de los vestidos, enaguas y bragas de Auristela forman parte de sus genitales. Algo similar ocurre en “Misa del árbol”, donde leemos: “Él tironeaba de la enagua en flor advirtiéndolo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo” (Di Giorgio, 2005: 24). Los límites de los cuerpos no son claros, se continúan con lo animal, lo vegetal y con objetos. Volviendo a “Misa de amor”, el personaje de Florinda, la prostituta, le explica a Arturo cómo las mujeres tienen cosas adentro de la vagina, y así como Auristela tiene una suerte de mariposón azulado, ella tiene un juego de té, una vajilla de loza. Otras caracterizaciones liminales, que podrían pasar por metafóricas, son: cuando se nos cuenta que Arturo está en celo, que el mechón de pelo que Aurora tiene cerca de la cintura es el vellón de una cordera, y los pezones de Florinda son orugas y sus pechos pomelos. Tomo estos elementos, entre muchos otros, para dar cuenta de cómo, en un discurso que constantemente amenaza con volverse poesía,¹⁰ los seres humanos, los animales y las plantas se encuentran inextricablemente ligados.

Quisiera volver brevemente a lo *queer* en la escritura de Marosa. Gabriel Giorgi (2014) señala cómo, a pesar de la teatralización infantil y estereotipada de los roles de género en estos

¹⁰ Hay una serie de procedimientos textuales que desdibujan el límite entre la creación de un universo maravilloso, similar al de los cuentos de hadas, y los símiles o metáforas propios de la poesía. Uno de estos procedimientos son las abundantes conjunciones disyuntivas: “Esto o esto”, que van generando una ramificación de posibilidades sin certezas, pero que no inhiben el avance de la narración. De modo tal que la lectura poética convive con la mágica.

relatos, la materialidad corporal del tercero animal no subsumible al binarismo masculino/femenino *queeriza* el universo sexual marosiano. Y José Amícola (2013) afirma que los textos de *Camino de las pedreras* construyen escenas erótico-sacrificiales en las que el rol de víctima, aunque sea una víctima gozosa, es encarnado, como en los relatos heteronormativo-patriarcales, por personajes femeninos. Señala no obstante que lo atípico está dado por la idea de profanación religiosa (el permanente entrecruzamiento de motivos cristianos y erotismo) y lo *queer* se hace presente, no en la disidencia sexual sino en la presentación de la sexualidad como un torrente que avanza sobre diferentes objetos sin detenerse por ninguna traba moral. Creo que las dos perspectivas se complementan. Asimismo, como señalé, hay ciertos personajes con rasgos que, aunque solo sea en una pequeña escala, efectúan corrimientos respecto de las caracterizaciones genéricas normativas. También agregaría al planteo de Giorgi que lo teatral y estereotipado de los roles macho/señora es tan ampuloso y bidimensional que puede leerse como puesta en evidencia del carácter performativo del género. Considero, además, que lo *queer* en Marosa va de la mano con lo post-humano: el deseo proliferante y arrasador del que habla Amícola es un deseo que no solo no conoce límites morales, sino atenta también contra los límites entre las especies.

Identidades y puntos de vista nómades

Las corporalidades e identidades post-humanas en Marosa di Giorgio son fluidas gracias al vórtice que genera el erotismo. Su prosa es sumamente poética, y en ese sentido puede apoyarse en el flujo metamórfico sin dar razones. Como en los cuentos de hadas, y como en la poesía, los cambios se producen sin explicaciones que apelen a una lógica causal. En Elvira Orphée, los relatos tienen una estructuración narrativa clara, pero el punto de vista no *encarna* como sí lo hace en los relatos del fantástico latinoamericano a manos de autores varones. Según Silvia Jurovietzky, en “Las viejas fantasiosas” hay una oscilación narrativa, ya que el texto comienza con un narrador omnisciente, que luego se revela como testigo, pero no tiene “ningún anclaje en la historia” (2007: 317). Jurovietzky propone leer este aparente descuido como una inversión del canon fantástico escrito por hombres. El contrapunto tramado por José Amícola entre la narrativa de Julio Cortázar y la de Silvina Ocampo puede resultar iluminador también para pensar este tema en Orphée. En *La batalla de los géneros* (2003), señala cómo, en buena parte de la tradición cuentística masculina post-borgiana, los autores de relatos fantásticos escriben a partir de la premisa de Borges de imaginar una realidad más compleja que la confesada al lector y referir sus derivaciones y efectos. Cortázar se apartaría de esta lógica en relatos como “Continuidad de los parques” que configuran una cinta de Moebius, donde comienzo y fin resultan indisociables. Pero, arguye Amícola, la cinta de Moebius es una figura geométrica armoniosa y con cierta simetría. Los cuentos de Silvina Ocampo, por su parte, no se adaptan a ninguna figura geométrica. Y otro tanto podríamos decir de los de Elvira Orphée. Esta ‘imperfección’ no es, no obstante, falta de pericia técnica. Se trata de irregularidades respecto del orden imperante en los relatos del canon masculino que configuran una zona de resistencia. Y desde este lugar aflora una visión ampliada de lo humano. Quiero decir, allí donde el ‘yo’ desde el que se habla es una entidad desencarnada, es posible leer un nomadismo identitario. El punto de vista, en “Las viejas fantasiosas”, más allá de ese yo que, tarde y con poco sostén textual, lo encarna, es una perspectiva flotante que atraviesa a todos los sujetos involucrados.

Quisiera traer a cuento el relato “¡Cómo lloran las cocodrilas!”, también del libro *Las viejas fantasiosas*, para establecer puntos de contacto y divergencias con la escritura marosiana. Algo del universo de di Giorgio resuena desde la primera frase: “Mis dos hijas mayores están extrañamente casadas” (Orphée, 1981: 119). En di Giorgio, el casamiento suele funcionar como metáfora o símil, desde una mirada infantil, del acto sexual. Y en su escritura abundan los ‘casamientos’ con animales. En el relato de Orphée, el matrimonio refiere a un vínculo afectivo, pero no necesariamente sexual. La protagonista narra la aparición de un cocodrilito blanco al que una dama paseaba por la vereda, y que tenía un comportamiento manso y tranquilo. Su hija Laura le toma cariño, y luego su otra hija, Paula, conoce a otro cocodrilito, y ambas deciden tomarlos respectivamente por esposos. La narradora se echa culpas del amor de sus hijas por los cocodrilos, y encuentra la explicación de los hechos en su propia afinidad por los animales y por un hombre que la engañaba con muchas mujeres, y en quien encuentra rasgos que lo asemejan a cocodrilos, así como también los ve en las mujeres del harén:

Empecé a ver los detalles de su aspecto cuando me di cuenta de su hipocresía y sus fallas. ¿Cuáles eran? La cara muy larga, unas especies de escamas formadas en los párpados; y aunque sus ojos no eran globulosos, sí lo eran los de las mujeres engañadas. Los de Ana, saltones, los de Lea, medio huevos duros, los de Edna haciendo juego con su quijada, los de una pobre solteronilla de piel escamada de tan seca o de tan cocodrila, la María Julia, que intentó demolerme desde el principio. (Orphée, 1981: 124)

Las descripciones juegan con el límite entre lo que puede leerse como metafórico y lo maravilloso: son cocodrilos/cocodrilas quienes lloran vanamente, sin remordimiento, como el hombre que la engaña, pero al mismo tiempo habla de rostros con escamas. Este recurso forma parte de la escritura marosiana. También, como mencionaba al inicio, el ‘casamiento’ reviste cierto carácter figurado: “No creo que haya empleado de Registro Civil que se hubiera avenido a casarlos” (Orphée, 1981: 122), y “*Me casé* es una forma de decir”. No obstante, las hijas de la narradora no tienen hijos con rasgos de cocodrilo: “El hecho es que ahora ellas viven con sus hijos, criaturas completamente personas y, en mi opinión, hijos de padres que no son los que ellas declaran” (122). Los límites de las especies, a pesar de la promiscuidad transgresora señalada al inicio, se mantienen firmes. Los contornos de los personajes, incluso en “*Las viejas fantasiosas*” se sostienen, si bien el punto de vista está enrarecido por su falta de anclaje en un ‘yo’ demarcado. En los textos de Marosa, como vimos, los personajes habitan un permanente tránsito entre fronteras, que las desdibuja por completo.

Podemos decir que tanto en “*Las viejas fantasiosas*” como en “*Misa de Pascua*” y “*Misa de amor*” los cruces entre especies están ligados al erotismo: en el primer relato, para poder llevar a cabo sus experimentos, las viejas deben imbuir a los jóvenes de ciertas ‘aspiraciones’ que los estimulen a acercarse a las extrañas criaditas, y en los dos últimos, la sexualidad potencia, cataliza o pone en evidencia los cruces entre especies. Otra coincidencia entre los relatos es que en todos ellos aparecen señoras mayores con fuertes apetitos sexuales. La figura de la vieja-niña atraviesa la escritura marosiana, como así también sus autofiguras: se trata de mujeres de una inocencia virginal que convive con una gran avidez sexual. Recordemos a la Señora Violina, de noventa años, que al mismo tiempo habla como una niña en “*Misa de Pascua*”.

El gran punto de divergencia en los textos en lo relativo a los movimientos trans-especie está dado por la presencia de agentes en el texto de Orphée que realizan experimentos, mientras

que en los escritos de di Giorgio, la causalidad está, en cierta medida, suspendida, y las cruces entre especies ocurren espontáneamente a partir de afinidades y deseos ajenos a los compartimentos categoriales. Los cuerpos comparten la fluidez genérica de sus textos, que no resultan sujetables a la taxonomía de cuento o poema, y que incluso han sido puestos en escena y en voz por la autora, instalándose un nivel más de liminalidad (esta vez, entre *performance* y poesía). Las tramas de estos relatos son motorizadas por deseos que violan o se desentienden de los límites entre las especies. Ya sea en una casa ominosa poblada por animales y mujeres de laboratorio, como en un reino edénico donde los gatos copulan con los conejos y las señoras con murciélagos, lo que el sujeto de la modernidad concibe como ‘humano’ aquí se encuentra suspendido ante el avance de pulsiones, deseos y contactos que no conocen de barreras categoriales. En palabras de Donna Haraway, “¿Acaso el amor y el conocimiento fueron alguna vez no constitutivos?” (2019: 253).

Bibliografía

- AMÍCOLA, José (1999): “El género «queer» de Marosa di Giorgio”. *Cuadernos del CILHA* XIV/19: 153-165.
- (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- BATAILLE, Georges (1987) [1959]: “Les larmes d’Éros”. *Oeuvres complètes*. Tomo X. París, Gallimard.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015) [2013]: *Lo posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Gedisa.
- DI GIORGIO, Marosa (2005) [1993]: *Misales: relatos eróticos*. Montevideo, Cal y canto.
- ECHEVARREN WELKER, Roberto (2005a): “Prólogo”. En Marosa di Giorgio: *Misales: relatos eróticos*. Montevideo, Cal y canto: 5-10.
- GARBATSKY, Irina (2008): “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio”. *Orbis Tertius*, XIII/14, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf [08/01/2021].
- (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GARCÍA, Mariano (2011): “La meta del mito. Imágenes de metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio”. En José Amícola (coord.): *Un corte de género: mito y fantasía*. Buenos Aires, Biblos: 11-35.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- HARAWAY, Donna (2019) [1992]: “Conversaciones de otro mundo: tópicos terráqueos, términos locales”. *Las promesas de los monstruos*. Trad. Elena Casado. Barcelona, Holobionte: 247-283.
- HOMERO (2003) [s. VIII a. C.]: *Odisea*. Trad. José Luis Calvo Martínez. Madrid, Cátedra.
- JUROVIETZKY, Silvia (2007): “Más saben por viejas. Sobre *Las viejas fantasiosas* de E. Orphée”. En Nora Barrancos et. al. (comp.): *Monstruos y Monstruosidades*.

Perspectivas disciplinarias II. Actas de las III Jornadas de reflexión. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras—Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género: 316-322.

MINELLI, Alejandra (2002): “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *Anales del Segundo Congreso Brasileño de Hispanistas*, disponible en línea: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300038&script=sci_arttext&tlng=es [08/01/2021].

--- (2003): “Las olvidadas del Neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *La aljaba*, 8: 193-207.

NÉSPOLO, Jimena (2013): “Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica”. *Mora*, 19: 17-28.

ORPHÉE, Elvira (1981): *Las viejas fantasiosas*. Buenos Aires, Emecé.

OVIDIO (2016) [8 d. C.]: *Metamorfosis*. Trad. José Carlos Fernández Corte—Josefa Cantó Llorca. Madrid, Gredos.

© Ludmila Soledad Barbero



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C