

## **PASIONES INCONFESABLES: SOBRE EL AMOR Y EL CRIMEN EN LA ENCRUCIJADA DEL CUERPO DESEANTE.**

**(Una lectura en torno a relatos eróticos de Marosa di Giorgio)**

Adriana Canseco.

CONICET- Universidad Nacional de Córdoba

### **Escribir es soñar.**

Un extraño mundo se abre ante nuestros ojos. Y a ese fulgor extraño deberemos habituarlos para ingresar al universo creado por una de las voces más originales de la literatura latinoamericana; alguien para quien, dejando de lado todo sentido metafórico, escribir es soñar:

Escribí mucho, es decir, soñé mucho. Soñar, la más alta actividad que nos fue dada. El mayor reverbero. Pero las cosas, los sueños, eran las mismas del jardín natal: claveles, tenebrarios, liebres, falenas, membrillos. Es decir, siempre la historia con violetas, la historia con misterios, la mesa de esmeralda. Tuve la suerte de ir a Israel, a Europa, a los Estados Unidos, a Argentina y a Chile, siempre con mi misión, mi encargo. Me interné en Bretaña últimamente. Quedé prendada. Allí están el kir, las cofias, el fantástico río Liore que parece un león, un poeta; los dólmenes, las urracas, las iglesias que semejan árboles, los árboles que semejan iglesias. (Reportaje de Roberto Mascaró, 1995, 13)

Tanto en su extensa obra como en sus entrevistas, sus visiones, su mundo y su lenguaje, son siempre los mismos: ella piensa/escribe desde el pasado inaccesible de su propia existencia, desde el limbo irrecuperable de la infancia, desde un dichoso y aciago «jardín natal».

La obra de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932 – Montevideo, 2004) supone adentrarse en un mundo que nos promete el vértigo súbito de la voluptuosidad; el horror, no sin el encanto de una fascinación expectante; la felicidad, no sin la incomodidad de su pérdida: enfrentarse a la obra de Marosa di Giorgio supone penetrar en un reducido microcosmos semántico que tiene la virtud de desplegarse con la exuberancia de un orbe inabarcable.

Vegetal y animal, telúrico y celeste, subterráneo y aéreo, el mundo poético de di Giorgio se escribe a caballo entre el más visionario de los sueños y una realidad rigurosa y preciosista. Su obra tiene un carácter tan radicalmente diferente a cualquier obra precedente o contemporánea a la suya, que es difícil asignarle un origen, inscribirla en una tradición. Este carácter inclasificable no encuentra asidero en el constructo planificado y predictivo que hace de la literatura un reservorio de ejemplos genéricos, estilísticos y generacionales. Se trata de una voz insular, sí, pero la suya es una ínsula mítica, fiel a una coherencia propia, a una inquebrantable ley interna que le otorga a las categorías del lenguaje el tratamiento de amados fantasmas o de objetos preciosos venidos del pasado.

Su escritura conserva siempre una forma larval entre el poema y el relato, creando así, formas de reconocimiento que desbaratan las previsiones de la ciencia literaria. Su

«prosa poética», al menos en *Los papeles salvajes*<sup>1</sup>, no prolifera casi nunca con intenciones claramente narrativas. Si se cuenta algo, no es en función de personajes, de espacios o de secuencias temporales sino de ritmos internos, de sonoridades y de intensidades, poniendo especial atención a una sintaxis enrarecida, y a una estudiada prosodia.

El suyo podría describirse como un universo extraño y a la vez íntimamente familiar cuya exuberancia prolifera bajo la mirada indiferente de lo real: se trata de un mundo soñado o entrevisto en el albor de una inocencia primitiva, antes de que la palabra haya podido articularse en el discurso, antes que la joya inútil y preciosa de los signos adquiriera su valor de cambio, su lugar definitivo en la economía de la lengua.

Aunque Marosa di Giorgio fue casi una desconocida hasta principios de los noventa (cuando se editó por primera vez su poesía reunida<sup>2</sup>), su primer libro de poemas salió a la luz a mediados de los cincuenta, ya revestido de todos los atributos que caracterizan su obra<sup>3</sup> (1995,15). Como señala la crítica, se diría que su obra nació ya madura y con los años fue creciendo, como un enmarañado bosque, como una bestia entrañable.

Así definía César Aira en su *Diccionario de Autores Latinoamericanos* la obra de esta extraña de las letras rioplatenses:

Poeta de obra singular y aislada. Su estilo es muy peculiar, se lo reconoce a la lectura de una línea cualquiera y no se parece a nadie. Su formato también se ha mantenido inmutable durante cuatro décadas: el pequeño poema en prosa (aunque ella niega

---

<sup>1</sup>La obra reunida bajo el título de *Los papeles salvajes* abarca todos los libros publicados por la autora desde el primero (*Poemas*, 1954) hasta *Diamelas a Clementina Medici*. Este último apareció incluido por primera vez en la edición en dos tomos de Adriana Hidalgo (Bs. As., 2000).

Los libros que integran *Los papeles salvajes* son: *Poemas* (1954), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llamas el jardín natal* (1971), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *La mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989), *Membrillo de Lusana* (1989), *Diamelas a Clementina Médici* (2000).

La edición íntegra de *Los papeles salvajes* (Adriana Hidalgo, 2008) agrega además un prólogo autobiográfico de la autora («Señales mías»), un sustancial aumento del libro *Diamelas* con poemas inéditos y un nuevo libro *Pasaje de un memorial al abuelo toscano Eugenio Medicis* (2004), que probablemente quedara inconcluso a su muerte.

La otra gran parte de su obra está compuesta por una serie de libros de relatos eróticos: *Misales* (Cal y Canto, Montevideo, 1993), *Camino de las pedrerías* (Planeta, Bs. As. 1997), *Rosa Mística* (Bs. As., Interzona, 2003). Todos estos libros fueron reunidos en una edición de El cuenco de plata (Bs. As.) en 2008 bajo el título general de *El Gran Ratón Dorado. El Gran Ratón de lilas (Relatos eróticos completos)*

Su obra se completa con *Reina Amelia* (Adriana Hidalgo, 1997), un relato extenso que fue separado del conjunto y publicado, por una decisión editorial como novela y su último libro *La flor de lis* (El cuenco de plata, 2004) que se publicó poco antes de su muerte y en la que la autora retoma el breve poema en prosa característico de *Los papeles salvajes*. Esta edición es además acompañada por el CD *Diamelas*, que recoge las grabaciones de varios de los poemas que formaban parte de sus recitales poéticos.

<sup>2</sup> La primera edición en dos tomos de *Los papeles salvajes* fue realizada en 1989 y 1991 por la editorial Arca de Montevideo.

<sup>3</sup> El crítico Daniel Helder señalaba en el dossier de *Diario de poesía* (1995) que diera a conocer ampliamente en Argentina la obra ya madura de la poeta uruguaya: «La obra de Marosa di Giorgio, como señalan casi todos sus críticos, no presenta evolución ni fisuras: parece o bien haber sido escrita de una vez o bien estar en permanente proceso de escritura. Desde su primer libro *Poemas* (1954) hasta [sus libros] más recientes, lo que se percibe no es una evolución sino más bien una expansión de *lo mismo*, la metamorfosis múltiple y continuada de una naturaleza extravagante donde lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, como en los cuadros de Archimboldo, no están separados sino mezclados en cada ser».

escribir prosa) o relato poético [...]. El mundo de Marosa di Giorgio está todo hecho de transformaciones, de sorpresas, de pasajes fluidos entre lo humano y lo animal; oscila entre el cuento de hadas y la alucinación, y lo preside una imperturbable cortesía que no excluye la ironía o la crueldad. En sus poemas no es infrecuente que la niña que los cuenta tenga amores con un caballo, o un caracol, o una bruja, y dé a luz de inmediato un huevo grande de hule verde, o pequeño de porcelana roja; salir volando, o morirse todas las noches, o ser un nardo, no llama la atención. Sus «relatos eróticos» de la última época (que son realmente eróticos, con una exaltación de libertad que no suele tener la literatura erótica convencional) no difieren mucho de su obra anterior; de hecho se diría que toda su obra confluye hacia el erotismo (2001, 173-174).

El intenso vínculo entre su vida y su obra (su imaginación exultante, su infancia en el campo, su adultez solitaria y la escritura como mandato) fue siempre afirmado por la autora. La elección de su extraño lenguaje, sus temas y su atmósfera siempre fueron parte de su actitud poética. El erotismo, abrasador y fantástico, que pudo desarrollar con tanta fluidez en sus últimos libros, parece haber sido, como señala Aira, una suerte de consecuencia natural y esperable de su poesía.

A la pregunta que el poeta Walter Cassara le realiza en un reportaje en 2003, sobre si hay una continuidad entre su lírica y sus relatos eróticos o si ha pretendido plantear una ruptura formal con su obra anterior, Marosa responde:

Me deslizo, me aventuro siempre por el mismo bosque, el que me dieron. Todos son papeles eróticos. Últimamente estoy hallando cosas más arduas y raras, pero siempre bajo la misma estrella. No me propongo nada, no busco nada. Encuentro (2008, 8).

### **El umbral del bosque.**

En la obra marosiana el erotismo ocupa un lugar preponderante que en los «relatos eróticos»<sup>4</sup> cobrará una nueva dimensión de intensidad y desarrollo. Aunque Marosa nunca hizo una distinción genérica en su escritura, esta clasificación fue producto de la necesidad de la industria editorial de colocar etiquetas a sus productos, algo que nunca interesó verdaderamente a la autora.

El apelativo de «erótico» aplicado a estos «relatos» tampoco señala la adhesión a una determinada tópica o a una tradición de escritura particular. Lo erótico en di Giorgio, se construye casi exclusivamente mediante una gradación de intensidades que suplanta el desarrollo narrativo y que se hace más explícito a partir de su libro *Misales* (más «arduo y raro», dirá ella misma). Así, el simple acto de contemplar una flor, de tomar el té, comer una fruta o adentrarse en la huerta familiar supone una experiencia erótica en sí misma. La clave no está en el *qué* sino en el *cómo* de ese decir.

En este sentido, la escritura marosiana ilustra, en grado sumo, el goce de nombrar como hallazgo gozoso de la palabra recuperada del olvido, de la inflexión afectiva que actualiza la infancia, del neologismo insólito que inaugura una metáfora flamante. El erotismo marosiano, ocupa por medio del lenguaje, el lugar sensitivo del

---

<sup>4</sup>Cabe aclarar que la denominación de «relatos» fue sugerida por los editores para la publicación de este conjunto de textos, en su mayoría, inclasificables (más precisamente por Edgardo Russo en la década de los noventa).

cuerpo: cada palabra evoca el temblor azorado de un saber incipiente que se abre con los primeros nombres.

¿Qué carácter tendrá entonces el crimen en este universo cuyas reglas se ajustan a los devenires del deseo y se acompañan con las necesidades musicales de esa lengua infantil, balbuceante pero profundamente compleja recreada por la autora? ¿Cómo puede esta lengua, morosa en su densidad semántica, convertirse en el eje de un erotismo proliferante y adecuarse a los devenires de un relato del crimen?

En este caso nos referiremos especialmente a algunos relatos eróticos publicados de manera conjunta en 2008 por la editorial El cuenco de plata (Buenos Aires) bajo el título *El Gran Ratón Dorado. El Gran Ratón de lilas*.

En este mundo primitivo, atemporal y violento, convive la mirada azorada de la niña que descubre el mundo en *Los papeles salvajes*, con una mirada más intensa y oscura sobre el cuerpo (en su relación con el entorno) y sobre el goce. Aquí, se evoca el transe voluptuoso del encuentro sexual en un sinfín de imágenes que se crean a partir del enfrentamiento con lo monstruoso (metamorfosis), del maridaje entre todas las especies del reino natural, del sacrificio ritual o del crimen pasional.

Aquí, el crimen no está ligado necesariamente a la fórmula sádica de la búsqueda de voluptuosidad sino que es, sobre todo, un movimiento más de la monstruosidad del deseo como transgresión, de la crueldad sin concesiones de la naturaleza en estado salvaje.

El paso de la esfera de lo sagrado a lo profano en el incipiente umbral de un mundo rural apenas domesticado, se da en la violencia voluptuosa de la vida que se adapta a las condiciones siempre desmedidas de la sobrevivencia, al exceso del erotismo como efusión desordenada de la vida. El terror y el goce, dos extremos entre los que se inscribe esta experiencia particular, conforman, a través del confuso paso del sacrificio al crimen en ese pretendido mundo primitivo, las inflexiones a través de las cuales este universo poético se revela como un reino de lenguaje que se escribe a partir del deseo erótico como principal fuerza motriz. Las formas de la transgresión no excluyen la comunión de reinos diversos creando un incestuoso parentesco de seres y de cosas donde se prefiere la impunidad promiscua de la culpa antes que el castigo y la redención. Allí, el crimen ocupa un lugar de controversia porque señala el lugar de la transgresión permanente como la frontera de una moral nunca definida, móvil, perversa.

### **Liturgias del cuerpo apasionado.**

Si en *Los papeles salvajes* la infancia no es un motivo de la reconstrucción del pasado sino, anulando toda paradoja temporal, el lugar mismo de la enunciación; en los relatos eróticos, el lugar de la enunciación es el cuerpo en tanto epicentro de una voluptuosidad transitiva e impersonal y no de la subjetividad. La experiencia incommunicable del erotismo, en la obra de di Giorgio se va creando a partir de sugestivas imágenes superpuestas, de capas de realidades y de reinos diversos. El vacío siempre angustioso

del deseo, la frustración de la suspensión del goce, la voluptuosidad nunca saciada, ponen en marcha una y otra vez su maquinaria lingüística.

En *Misales* (1993), se despliega, en treintaicinco relatos precisos, un universo de una deliberada y fulgurante violencia erótica. El gesto de transgresión del erotismo marosiano, poco tiene que ver con otros ejemplos contemporáneos del género. La crítica, en general, más bien señala lejanos parentescos con las *Metamorfosis* de Ovidio, con los cuentos de Giambattista Basile o los hermanos Grimm y más cerca en el tiempo con Lautremont, con Poe, con Kafka.

La audacia inventiva de su lenguaje es tal, que actualiza, con novedosas variantes, el concepto barthesiano de «texte de jouissance» (Barthes, 1973), ya que pone en juego, antes que la anécdota más o menos voluptuosa, un intenso goce de la escritura como desplazamiento y transgresión de las reglas del decir, de la moralidad latente en su estructura. Más que perturbar la convención moral o cultural dentro del discurso (como sucede ordinariamente en el discurso erótico), la transgresión que propone di Giorgio es llevar el lenguaje a su *extimidad*, a su intemperie significativa, poniendo en juego, en un segundo plano, su valor como institución social, moral y estética (aquello que Barthes señalaba como la «culture du signifiant»): un orden que no se ve amenazado sino por una voluntad extrema de desarticulación.

Marosa no acostumbraba a titular sus textos. De hecho *Misales* es el único libro donde esto sucede sistemáticamente. Las «misas» que componen el libro nos remiten al mismo ritual una y otra vez renovado. Lo que se pone en el centro de esa liturgia es el cuerpo deseante, como sacrificante o como víctima: en estas «misas» tienen lugar las bodas dichosas o terribles, concepciones fabulosas, nacimientos monstruosos, la crueldad (sin la insistencia sádica), la muerte violenta (sin la consciencia obnubilada del primitivo). El mundo de *Misales* oscila entre la culpa del pecado (como «lo punible» en general) y una suerte de inocencia primitiva, porque ambas cuestionan un conocimiento rudimentario del cuerpo, pretérito o futuro. Y el estremecimiento del cuerpo en su cumbre o en su abismo, es la única forma posible de conocimiento en ese universo erótico. El «estado» posible, presente en los relatos eróticos en general, es el de una civilización que entrevemos como remotamente lejana y cuyo exiguo puñado de «leyes antiguas» parecieran surgir espontáneamente de una suerte de biorritmo ancestral.

El banquete marosiano tiene lugar en el universo arcaico de los mitos sangrientos, de los cuentos de hadas cuando estos son verdaderas fábulas de lo terrible cuya violencia irredimible es traspasada de pronto por la magia, por la fe incuestionable en la maravilla. En estas misas puede tener lugar la consagración, la profanación o el sacrificio porque estos desplazamientos guardan el carácter primitivo que vincula la experiencia erótica con la experiencia de lo sagrado en la búsqueda de la *continuité perdue* del ser, subrayada por Bataille tantas veces en su obra. Lo que se juega en este mundo sin dioses, es justamente una búsqueda a tientas de lo divino a través del éxtasis, de la embriaguez y de la voluptuosidad, que se experimenta, en el borde de lo posible, en el propio cuerpo transido de gozo. Lo sagrado se desplaza, se convierte adquiriendo valores múltiples, tanto en el sacrificio como en la cópula monstruosa. Su razón de ser

es la profanación cuyo sentido profundo se traduce en la trasgresión lingüística con la que se presenta el texto. Podemos decir entonces, que en el relato erótico de di Giorgio es posible una doble transgresión.

Por otro lado, lo sagrado casi nunca es reconocible en un objeto, en un recinto, es más bien el cuerpo deseante el que crea su liturgia, es decir, los ritos consentidos o violentos del amor. En este sentido, la metonimia sienta las bases de la lógica discursiva marosiana porque a través del desplazamiento de los significantes permite una lectura desviada, perversa o literal, de los sucesos; así, la transgresión como crimen, puede tener una gama de connotaciones insospechadas.

Las bodas, en general, ocupan el lugar del encuentro sexual cuya criminalidad se mide de acuerdo al alcance de la trasgresión y de sus consecuencias: tan pronto la «señora» o «pequeña señora» puede quedar satisfecha o desarticulada o emascular a su amante de un mordisco. En todo caso, cada movimiento de esa violencia primordial responde al ritual amatorio que dispone el agente del deseo.

En «Misa y tractor», el amor culpable de Maquinaria Agrícola por señora Arabel debe ser entendido en sentido literal. Este relato, no obstante, constituye una excepción en el conjunto, no tanto por la anomalía del deseo sino porque finalmente el trance amoroso sólo tendrá lugar virtualmente. En otros muchos relatos el amante puede ser un hurón, un carpincho, una liebre, una falena, un hongo o un murciélago: donde la carne encuentra la carne, la unión, la concepción y la metamorfosis están permitidas. Entre el cuerpo del deseo, (la señora prohibida) y el cuerpo deseante (el rústico tractor) se establece una relación de trasgresión, no metafórica. La lengua onomatopéyica de la máquina para comunicar su deseo es aquí otra forma del rugido, del silbo, del bisbiseo que expresa, como el grito desarticulado o el susurro ininteligible, el costado inhumano del goce:

Con el amo el vínculo era chico; de amo a peón. A tractor! A tractor!

A la señora del amo había mirado tiempo atrás con intensiones no claras. Primero la espío. Recién llegado a la hacienda, después de un viaje largo [...] La señora vino a conocerlo. Se sonrió, se rió un poco, y él estuvo humillado. ¿Reía de él? Como venganza la amó, un poquito, ahí, de pie. [...] Y traqueteaba como si estuviera en ella, laboraba, como si estuviera acostado y ella se resistiera (2008, 34).

La relación ama-esclavo, aunque sujeta a las condiciones e imposibilidades del cuerpo de hierros y engranajes, no es diferente a los amores ilícitos de la señora del hurón con un primo que viene de lejos, o el del amante-liebre que lleva a su novia engañada hacia la sombra del rosal. La ley que rige ese mundo es siempre la misma y la transgresión es la ocasión del crimen: el goce es siempre culpable en tanto la culpa es la condición del goce.

Un cambio en el objeto de deseo puede modificar el sentido de la transgresión o la magnitud del crimen, pero el deseo erótico sigue atento a la misma búsqueda de continuidad. En el relato, el tractor, tiempo después, descubre a la pequeña-señora Arabel, la hija de los amos:

– Ay – se dijo –. No puedo más, me muerdo. ¿Esto qué es? Un manjar del cielo. Torta de anís. Jazmín con miel. [...] Lo que más deseó fue que se trepara en él, para sentirla de

cerca, aspirar la fragancia de sus calzoncitos de nardo que aparecían debajo del vestido y que ya estaba mirando.

Su corpacho de hierro crujió un poco del gusto, la ansiedad, las oscuras ideas, entreabrió sus fauces de hierro. Hizo «Craac» «Arraac». Se dijo a sí mismo: Malditos fierros. Soy de fierro (2008, 34)

La frágil frontera entre animalidad y humanidad, y en este caso puntual, entre lo animado y lo inanimado, se convierte en una dermis permeable que se adapta a las exigencias del goce. El novio «humano» de señora Arabel realiza una quejumbrosa solicitud de amores que recuerda la codificación presuntuosa de las formas del cortejo animal, mientras que el tractor puede debatirse moralmente entre denunciar a los jóvenes amantes o participar, a su modo, de la cópula ajena:

apareció en escena el novio de señora Arabel y señora Diamela; noviaba con las dos [...] Las topaba y zarpaba un poco, con distinción. Tenía modales [...] En novio decía: - Sorbí a señora Diamela. Tiene canela, no hay duda, más yo adoro a usted, señora Arabel, la mejor. Deme cobijo, arriéguese, señora Arabel, deme hijos. Aquí mismo, ahora, señora Arabel! Ella dijo: -Vamos detrás del Tractor. [...] Él, tractor, se quiso ir, dejarla al descubierto [...] Así había comenzado el rito. Eran rápidos [...] ahora ya se veía todo: la delgadez, el color de jazmín, las uñas filosas y blancas. Y ¡oh!, la granada final que con un pequeño ay de ella, al primer embate se deshizo.

El otro quedó pensando un minuto largo y dijo: - Y bien, no me hubiera convenido desposar esta señora tan rápida en todo. No la amo más. Y agregó: -Yo también la sentí. El novio la desvistió. Pero yo también gocé. Mirando yo también la deshice. No existe más. Ya no existe. (2008, 37).

Lo que destaca en este y en otros relatos es la propiedad transitiva del goce en la continuidad abierta por el abismo voluptuoso entre los seres, de un modo semejante al sacrificio. En el relato marosiano, el retardo o la prolongación de las sensaciones, las demoras, el desfallecimiento, la concepción repentina anunciada con bríos y, en definitiva, todas las involuntarias reacciones del cuerpo erotizado señalan la voluptuosidad como un poder, tan arrasador como oscuro, al que no es posible sustraerse: aquí, la violencia ciega del instinto y la consciencia obtusa de la muerte se dan la mano. Como señala Bataille: «Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour- passion) ou de la sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent» (1957, 14).

La variedad de términos que proliferan en los textos de di Giorgio para significar la cópula y otras aproximaciones sexuales no deja de ser sorprendente y permite entrever la importancia de los matices que vinculan la sexualidad con la muerte, con la génesis, con la risa, con el grito, con la incandescencia de lo divino. El trance amatorio, aun en su rusticidad animal, marca recorridos insólitos del sentido: deshacer, desprender, entregar, desarmar, casar, ceder, trozar, cazar, devorar, engullir, topar, zarpar, hozar, desbaratar, rodear, husmear, serpentear, colmar, aplicar, trabajar, laborar, hacer, sorber, reverberar, trepidar, asar, abrasar, etc.

En «Hibiscos abajo de la tierra» las acciones se suceden sugiriendo el pulso del instinto animal. La metonimia erótica inventa sus propios rituales, no rompe el decoro del lenguaje sino que lo reordena, lo acomoda a los requerimientos de un sentido nuevo,

plagiario, perverso: «Ya noviaba con el hijo de al lado, que le besó una uña, un brazo, la oreja, le había dicho: -Vamos hasta el rosal señora, a contar las arañas. Vamos mañana. Mire, son tan bonitas, son como piedras. Y hay otras rayadas que parecen de seda. Venga, aprenderá. Cómo no. Aprenderá... a tejer, señora. Sé que aprenderá» (2008, 38). Ya en el jardín el novio no parece el mismo, en el colmo del extrañamiento, es más bien una bestia silvestre, un animalito: «Señora Elinor empezó a encontrarle parecido a una liebre. Tenía bigotes, orejas largas, dientes de loza rojiza como pocos tenían por esos parajes [...] Él la zarpaba mucho. Ella pensaba: -¡Qué pícaro es! No lo parecía desde cerca» (2008, 39).

El goce aplazado, postergado tras la frustración del encuentro, puede acaso tenerse de lejos: «como en sueños, y sola, sintió algo. Que la casó con él» (2008, 40). La metamorfosis del novio parece un dato insignificante en tanto ese goce culpable (inhumano y a destiempo), al parecer, es castigado con la muerte. Señora Elinor se sabe de antemano condenada por la culpa, aunque no tenga en claro cuál exactamente. Una indefinida sombra que viene a buscarla le quita la voz, la voluntad, el aliento, la inquiere sobre su «pecado»:

Había ido demasiado lejos en el alba aquella [...] ¿cómo el vecino [...] la rodeo, la husmeó, la puso en trance? Y ella había trepidado después, indefensa. Así, a pedazos se hizo la boda [...] Ella hablaba con eso que había venido, de un modo raro, sin hablar: -No lo sé. Fui con el vecino, sí, no sé si me casé, tuve molestias y me gustó. Después, él me dejó, medio muerta... Tuve de lejos todo con él.

Lo otro dijo: -No se puede esperar, entonces, más. Vamos. Pero, antes, la desarmó, era más fácil llevarla así [...] Le sacó el pelo, unos rulos de oro macizo [...]. Le sacó los huesos, chicos y delicados como mimbres, unos huevos que se le habían comenzado a formar sólo por aquellos estremecimientos, y que eran breves y suaves como de pericos. La llevó en pedazos, en piccitas. Como si embolsara tacitas, se la llevó en un bolsón (2008, 41).

Lo que sigue es un viaje al inframundo, una suerte de descenso a la casa de los ancestros, a la sub-tierra de su propia estirpe. ¿Qué parece decir este relato angustioso del crimen con que se expía, a sabiendas de la víctima, la osadía menor del goce? Lo cierto es que la minucia del descuartizamiento parece más una exaltación perversa de la culpa que cumple, a su vez, la función de la cópula interrumpida: vuelve al recuento de las partes, de los placeres, se detiene en la repetición imposible del goce: «Dispuso con beneplácito y gran ansiedad las piezas, los huesos, el pelo, en respectivos frascos. Hasta que dio con la flor, el hibisco rojo, completo, selecto, rojísimo que no había podido arrancar el vecino» (2008, 42).

### **Economías del goce.**

La concepción monstruosa, presente en innumerables formas, es otro gesto del vitalismo marosiano que mucho tiene que ver con el erotismo como «l'excès [qui] excède tout fondement» (Bataille, 2011, 287). En los relatos de di Giorgio, la concepción suele ser una consecuencia instantánea de la efusión sexual, como un reflejo involuntario de la felicidad o de la angustia que deja el encuentro:



Vi, enseguida sin moverme, casi sin respirar, pero acaso complacida, o no, que era un ángel copulador. Y sin ningún límite. [...] Él ya se había ubicado detrás de mí, y me incendiaba cada una de las vertebras, prendía esos huesecillos con la mirada [...] Yo ya estaba preparada, ya en el colmo para el sacrificio. [...] Dije con el pensamiento, porque no me animaba a hablar: -El polluelo ya está hecho, el embarazo ya está. Al oír eso, el ángel copulador apagó los ojos y desapareció al instante. Y yo estoy fija en aquel lugar (2008, 216).

Lo «ilimitado» del ser angélico, su inabarcabilidad, es acaso equiparable a la arbitraria rueda del azar que se pone en movimiento en el relato para elegir un partenaire. La hibridación de las especies, tan frecuente en estos relatos eróticos, no se atiene a ninguna regla específica. Si bien la ley interna no prescribe una norma explícita, la transgresión persiste bajo la forma de la culpa.

En su «Preface à la transgression» (1963), texto escrito en homenaje a Bataille, Michel Foucault recordaba la «bonheur d'expression» que había conocido la sexualidad en el mundo cristiano del deseo culpable y del pecado, dada la continuidad entre las formas del deseo, la embriaguez y el éxtasis que tenían entonces una sola fuente y un solo sentido.

En el giro hermenéutico, a partir de la «muerte de Dios» anunciada por Nietzsche, el lenguaje moderno, desembarazado de su asidero metafísico, ha llevado a la sexualidad hasta su límite, la ha desnaturalizado, justamente porque señala el límite de lo prohibido, el límite del lenguaje: «la parole que nous avons donnée à la sexualité est contemporaine par le temps et la structure de celle par laquelle nous nous sommes annoncés à nous-mêmes que Dieu est mort» (Foucault, 1963, 752). El lenguaje, arrojado por Sade, «jusqu'à une nuit où Dieu est absent et tous nos gestes s'adressent à cette absence» (1963, 752), abre necesariamente el vacío puro de la transgresión. Dicha transgresión no hace sino mostrar, en sí misma, la experiencia del límite: el límite de la palabra, de nuestro mundo, de nosotros mismos. Foucault señala al respecto, algunos aspectos fundamentales para comprender el movimiento de la transgresión:

il faut la dégager des ses parentés louches avec l'éthique. La libérer de ce qui est le scandaleux ou le subversif, c'est-à-dire de ce qui est animé par la puissance du négatif. La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas ébranler la solidité des fondements [...] Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence (1963, 756).

La transgresión, abriéndose hacia lo ilimitado, alcanza esa cima de la plenitud dichosa de la pérdida en la ausencia de lo sagrado. En estos términos debemos valorar la propuesta del erotismo marosiano. Su lenguaje desencajado, su sintaxis ripiosa, el aliento entrecortado del fragmento, son gestos de una transgresión discursiva, cuyos límites buscan el punto de encuentro con el horror irracional de lo prohibido y con el abismo espiritual de la caída, aún a riesgo de ser una escritura extemporánea. El resultado, sin embargo, es un universo bien urdido donde se reencuentra, sin cuestionamientos, una suerte de fulgor atávico que alberga la dicha y el horror, anclados a esa lucha trágica entre saber y no-saber, entre inocencia y experiencia, que le

atribuimos al tumultuoso origen de todo. Estos personajes encarnan la inocencia ciega del cuerpo arrastrado irrevocablemente por sus pasiones y la voracidad del instinto apenas combatido por rasgos de humanidad incipiente.

La eficacia del relato marosiano se cumple al poner en su centro, una y otra vez, la escena primordial de la pérdida del Paraíso. Solo en un mundo con dioses tan caprichosos es posible el erotismo marosiano, allí donde cada gesto es un alarde de sensualidad, donde una sombra subterránea puede venir a buscar a los muertos hasta su cama, donde un «ángel copulador» puede bajar de los cielos, y Dios puede ser un animal salvaje, alado y oscuro o una berza escondida en la huerta. Por momentos nada parece prohibido en ese universo, cualquier tabú parece cronológicamente posterior a ese relato. Acaso, es posible entonces rastrear el nacimiento de la ley, el origen de la prohibición, el misterio de ese horror heredado. En gran medida el universo marosiano es el de los mitos fundacionales que sientan las leyes de la sexualidad, de la sobrevivencia, de la procreación y de los placeres. En *Reina Amelia* (1997), un extenso relato publicado como novela, podemos ver claramente un bosquejo del plan mítico-heroico-divino de ese mundo dislocado y atemporal, dichoso y terrible.

Este relato atroz de un pasado más o menos legendario acaso se confirma en la maldición que pesa sobre la prohibición, en el origen del tabú que separa las especies y condena cruelmente la voracidad del instinto, su apetito salvaje y su monstruoso deseo.

El caso peculiar de la procreación arbitraria tiene una relación compleja con el concepto batailleano de *consumation* (Bataille, 2003), ya que la espasmódica concepción y los nacimientos monstruosos tienen el sentido del excedente lujoso y además un inocente y modesto sentido de lo útil en un mundo que parece estar surgiendo a cada instante. Ese excedente, ese exceso de la plétora vital está destinado al sacrificio, a la ofrenda: es la *part maudite* prometida a la destrucción violenta, destinada a restablecer el equilibrio de los reinos promiscuamente hibridados. Así, una mujer anciana que ha seducido a un transeúnte puede, tras la unión, formar huevos, empollar, alimentar a sus emplumadas crías. Lo antinatural de las uniones y sus insólitas concepciones no adquiere a pesar de su frecuencia un estatuto de normalidad. La transgresión no permanece estática sino que evoluciona hasta transgredirse a sí misma en la profanación del vínculo madre-hijo:

-¡A mis años formando huevos! Y, se vio, eran varios. [...] Los huevos empezaron a resbalar. Eran más bien grandes. Algunos se rompieron. Eran pura yema, poca clara. Otros salieron unos días después; los incubó, los arrebujó entre sus piernas. Les pasaba la mano, los besaba. Un día de primavera se oyeron los picotazos, el pío-pío alucinante [...] salieron los pollos, desamparados, contentos, con pequeñas alas. Les dio de comer, los ayudó: nuez, arroz, alpiste, lechuga picada. Ya iban a su lado, iba con la pollada; serían tres o cuatro [...] Un día, a la mañana, sin pensarlo mucho, así, casi de golpe, se le ocurrió matarlos. Les dio fin, les sacó las plumas, los preparó.

Ensopado de pollo.

Con salsa de ají.

Sirvió vino y se sentó a comer. Tomó algo más de ese vino.

-¡Ah!-dijo-. Ajá. Los hijos del profesor. Proseguía comiendo.

A ratos, se pasaba la mano por la boca y por el mentón. (2008, 177).

En este relato las figuras del crimen se complejizan: se trata de un acto de canibalismo ejecutado por la madre de los hijos-pollo, en venganza-homenaje del amante, de la voluptuosidad experimentada. El excedente de la riqueza que representan las víctimas como *part maudite* no desmiente sino que confirma su sentido de la utilidad (pequeño patrimonio pecuniario). Sin embargo la delectación sádica de la manducación de «los hijos del profesor» reenvía al oscuro abismo del goce perverso. Los hijos-pollo conjugan en su exigua existencia las características de la víctima maldita y sagrada, consagrada al consumo violento como el excedente de las riquezas que representan, y que aquí activa a la vez las ideas de *consommation* [consumo] y la de *consumation* [consumación]. En el cuadro, caprichosamente violento, de una trivial escena doméstica se mezclan el sacrificio, el canibalismo, el crimen materno del filicidio, la voluptuosidad renovada en la *consommation/ consumation* de la carne filial. Tal como lo señalaba Bataille poniendo de ejemplo el sacrificio azteca, la víctima entra en «l'intimité des sacrifiants et participe à leurs consumations» (2003, 98).

Parece interesante, en este punto, subrayar el vínculo remoto que di Giorgio activa en su relato entre dos conceptos fundamentales del pensamiento batailleano: entre la producción de bienes y su excedente destinado a la *consumation* por medio de la destrucción violenta, y ese otro abismo, abierto por la reproducción sexuada, que pone en juego «l'excès proliférateur de l'être» y la muerte individual:

Nul animal ne peut accéder à la reproduction sexuée sans s'abandonner au mouvement dont la forme accomplie est la mort. De toute façon le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du *moi*, qui ne connaît pas la pâmouison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étroite où la solitude de l'être se perd (Bataille, 1957, 13).

### **La religión del cuerpo: el deseo, la risa, la inocencia.**

Como señalaba Bataille en *La littérature et le mal* « la mort est apparemment la vérité de l'amour. Comme aussi bien l'amour est la vérité de la mort » (1957, 13). Esta afirmación, surgida de su lectura de *Wuthering Heights* (*Cumbres Borrascosas*), confirma en la literatura, de forma intemporal, la estrecha vinculación entre el amor y la muerte. En los relatos de di Giorgio probablemente el amor como sentimiento humano no se revele nunca más que a través del incontestable arrebató de impulsos carnales que no resisten el cuestionamiento moral. Sin embargo, en tanto el amor es la forma del erotismo de los corazones, está en estrecha relación con las otras dos formas del erotismo: el de los cuerpos y el de lo sagrado (Bataille, 2011). Los devenires entre las tres formas del erotismo señaladas, en la obra marosiana, se adaptan a las formas del texto con igual comodidad:

Yendo por el bosque, por el maizal, por las fresas, pasaban bellos machos de distintas especies que la miraban con ganas. El que estuvo de noche andaba entre ellos [...] una mañana se dio a conocer. Le dijo: -Purísima señora Azucena. Fui yo quien aquella noche la devoró. Yo la devoré. Venga de nuevo.

Ella se prestó. Arriba de ellos bramaba el maizal, una música como un funeral. Parecía que estaban en una iglesia. Que la sacrificaban por primera vez (2008, 58).

En este relato se mezclan hábilmente las formas de la voluptuosidad: la del corazón (a través del deseo apremiante), la de los cuerpos (en la cópula o la evocación

de la cópula), la de lo sagrado (que acerca a la víctima a la expectación tremolante del sacrificio). El cuerpo en trance, deviene sagrado cuando la víctima asume su poder consagratorio y se entrega.

El ritual amatorio puede terminar con diferentes clímax que se traducen en variantes del crimen, en formas paganas del sacrificio. En «Misal de la novia», el varón es emasculado de un mordisco. Este relato recuerda al de otras mujeres de apetitos voraces con vulvas dentadas u otras particularidades anatómicas igualmente lacerantes. La versión masculina de la pérdida de la virginidad femenina que obsesiona el pensamiento erótico marosiano, se compensa aquí con la evocación del horror ancestral de la castración:

Cumplido todo, cuando el ya comenzaba a decir: Adiós, adiós señora feroz, ella actuó de golpe, poniendo en movimiento todos sus 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 internándose en las sombras. [...] El sangraba. Le dolía mucho y poco. Vino un viento consolador, inútil. Pensó en tornar a la casa de los padres, pero le daba vergüenza, pavor, volver así.

Comenzó a andar sin rumbo, a irse, a tientas, despacio, para otro país (2008, 51).

El complejo panorama del paso de lo sagrado a lo profano, o viceversa, señalado por Bataille en *La Part Maudite* (Bataille, 2003), en el mundo de los relatos, se reduce a la regla simple del deseo, al capricho de los amantes que juegan e inventan lo prohibido en un mundo que no conoce la interdicción. Necesariamente en este mundo ¿deviene sagrado todo aquello que ha perdido su sentido de la utilidad? Así lo demuestra acaso la relación de la anciana con sus hijos-pollo o, como en este caso, la amante ofrecida al sacrificio para entregarse luego al milagro de un goce providencial, solitario, inhumano: «ella parecía un santito derribado en el suelo [...] proseguía tendida, con los muslos abiertos, el calzoncito rosado puesto a un lado como si fuese su pecado, la boca anhelante [...] Ahí, entró la mariposa, volvía del infinito. Plegó las alas, se aplicó, temblaba en el delito» (2008, 59).

En medio de la solemnidad de ese mundo sagrado donde casi todo es transgresión, en el rigor suntuoso de los rituales, en la angustia concentrada en la parafernalia del padecimiento, di Giorgio nos sorprende con pasajes de un extraño y jubiloso humor, pasajes desconcertantes, sobrecogedores a veces, que toman la forma de ironías macabras o bromas ingenuamente risueñas de la tensión dramática.

La risa y la estupefacción completan ese panorama alucinado del erotismo marosiano en el cual el exceso no sólo arrastra a la angustia y al desgarrar en el derramamiento de la plétora vital sino también a la risa: a la risa inhumana, quizás, la de la apoteosis, la del final deslumbramiento.

Qué decir ante la insólita imagen del monstruo cocido y aderezado que todavía pestaña en el plato, de la pericia de hongos lujuriosos, de un ajo ebrio de amor por una doncella incauta, o de los ardientes amores entre las mujeres y los bichos en «La canción de los puercoespines»:

Se oía en lo hondo de los bosques, gritos de mujeres que tenían pasiones con los bichos:

-Aparte! Fuera, poca cosa, asesino! Yo soy gente. Y usted, no. [...] Otra gritaba: -Me perturbó todo el vientre. Es seguro que voy a poblar la tierra con nuevos puercoespines. Y gritó la otra: -Pero ¿en qué caí...! ¡Si viera mi madre...! ¡De la manera como me crió! (2008, 98)

Todo parece tener un rostro doble: uno terrible y otro risible, uno aciago y el otro festivo. Aquí, lo erótico se resignifica tanto en lo trágico, en lo suntuario, en lo solemne, como en lo grotesco, en lo burlesco, en lo rústico. Y siempre, es una cuestión de lenguaje que concreta su decir erótico desde la aparente ingenuidad de la literalidad más estricta, hasta la confusa superposición de sentidos de las más provocadoras interpretaciones. Lo que está en juego es, justamente, la adaptación de un nuevo código que se reinventa a la medida de sus necesidades.

Parece claro, en esta forma de escritura erótica, el funcionamiento simultáneo de al menos dos códigos en pugna, dos límites extremos que operan dentro de la organización gramatical. Lo erótico del lenguaje, observa Barthes, se hace en la fisura de los límites, entre «codes antipathiques» que se enfrentan, y el universo marosiano se sostiene en la vigencia de ese enfrentamiento: «Deux bords sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide [...], qui n'est jamais que le lieu de son effet: là où s'entrevoit la mort du langage» (Barthes, 1973, 15).

El lenguaje de di Giorgio juega entre estos dos límites: uno prudente (el de la convención, de la cultura, del decoro, aquel que pone en escena un mundo perfectamente amable y reconocible), y, el otro, móvil (que se adapta a las dimensiones del cuerpo en trance y sus extrañas metamorfosis, a la lectura perversa de la lucha inocente, a lo indecible del goce cuando ha traspasado las fronteras de lo humano).

A simple vista, el universo marosiano se muestra inabarcable. Ciertamente, recorrer su obra nos deja una implacable sensación de extenuación. Su concentrada intensidad convoca un vacío solo comparable en magnitud a la bulliciosa exuberancia de su imaginaria; nos lega la asfixia del abismo ascendente de una libertad dichosa y la claustrofobia de sus miedos.

Nos invade, entonces, la desazón de lo imposible, la sensación inequívoca de que la eternidad briosa que bulle en los textos seguirá creciendo sin pausa hacia un extraordinario porvenir. De esta forma, nos enfrentamos, consciente o inconscientemente, al vértigo de la muerte, a ese abismo abierto por el erotismo que señala «le point de rencontre des violences fondamentales» (2011, 28): la violencia de la embriaguez mística, del coito, de la concepción, del nacimiento, de la muerte.

La nostalgia de la *continuité perdue* de la que hablaba Bataille en *L'érotisme*, es convocada a la superficie como la angustia de nuestra condición caduca, de nuestra *discontinuité*. La poesía, ya lo señalaba Bataille, «mène au même point que chaque forme de l'érotisme: à la indistinction, à la confusion d'objets distincts» (2011, 29).

La magia insoslayable de la literatura, cuando la anima una aspiración sublime que excede todo paradigma discursivo, nos conduce, anticipadamente, a la *continuité*: es, en este mundo, una forma posible de la eternidad.

### **Bibliografía.**

- Aguirre, Osvaldo (edit.), 1995, «Dossier: Marosa di Giorgio», en *Diario de poesía*, n° 34, Junio-Agosto, Buenos Aires, pp. 13-21.
- Aira, Cesar, 2001, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emece/ Ada Korn Editora.
- Bataille, Georges, 1957, *La Littérature et le mal*, Col. Idées, Paris, Gallimard.
- Bataille, Georges, 2011[1957], *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bataille, Georges, 2003 [1949/ 1967], *La Part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, introduction de Jean Piel, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Barthes, Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil.
- Di Giorgio, Marosa, 2008, *El Gran Ratón Dorado. El Gran Ratón de lilas (Relatos eróticos completos)*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Foucault, Michel, 1963, «Préface à la Transgression», en *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, août-septembre, n° 195-196, pp. 751-769.